PS [AB - REVUE]

SHL
WITHDRAWN

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/revue-de-litterature-comparee_1934_14

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

DIRIGÉE PAR

F. BALDENSPERGER
PROFESSEUR A LA SORBONNE

P. HAZARD
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

La nature des choses est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites.

DESCARTES.

Producers of great literature do not live in isolation, but catch light and heat from each other's thought.

WALTER PATER.

14e ANNÉE — 1934

SHL
WITHDRAWN

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)

Tous droits réservés

BILLETS INÉDITS DE VICTOR HUGO
AU COMTE BAWOROWSKI

Victor Hugo, rentré provisoirement à Paris en septembre 1871, mal adapté, après ses années d'exil, aux réalités françaises, objet tour à tour de la mauvaise humeur de l'Assemblée de Bordeaux et de la population bruxelloise, mis en minorité pour deux candidatures législatives, devait accueillir avec un redoublement de reconnaissance les témoignages, plutôt rares à cette époque, d'une grande admiration étrangère. En voici une qui lui vient, en 1872, de Galicie. Renseigné par la librairie Michel Lévy sur l'adresse parisienne du poète (66, rue La Rochefoucauld), un aristocrate polonais adressait à Victor Hugo une lettre qui a dû, avec quelques corrections de ponctuation, reproduire la minute suivante[1] :

[Sans date]

Je suis Polonais de naissance et de plus homme de lettres et bibliophile, cette confraternité devait me concilier un accueil favorable de la part de Victor Hugo. Dans ma jeunesse j'ai entrepris un voyage à Paris pour voir Adam Mickiewicz, maintenant dans un âge plus mûr je voudrais en entreprendre un autre dans le but de rendre les honneurs dus au représentant de la Poésie et des grandes Idées du siècle. Ne voulant pourtant pas me présenter tout à fait en inconnu, je me suis adressé pour une lettre de recommandation à des personnes considérées dans notre haute hiérarchie : ayant essuyé un refus pour cause d'une divergence d'opinions politiques, je me

1. La découverte de cette correspondance est due, ainsi que les informations utiles, à M. Romuald Szyszkowski, bibliothécaire de la « bibliothèque Baworowski » : c'est lui qui, en recueillant les matériaux pour une biographie complète et documentée de ce personnage, a découvert ces précieux témoignages et a bien voulu m'en signaler l'existence.

vois obligé de recourir directement à Vous, Monsieur, avec prière de m'indiquer le lieu de Votre séjour vers la fin du mois d'août, pour que je puisse mettre à Vos pieds l'hommage de l'admiration sincère avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Votre admirateur et adepte
je suis et resterai toujours Votre...

La réponse du poète ne se sera pas fait longtemps attendre; elle est du style accoutumé de ses accusés de réception en pareil cas, avec une nuance d'anxiété et de gratitude assez marquée :

Paris 29 mars 1872

Monsieur,

Je sens dans votre lettre un noble cœur et un noble esprit. Je serai charmé de vous serrer la main. Où serai-je en août et en septembre? je l'ignore. Où sera la France elle-même? Où sera l'Europe? Qui le sait? Nous sommes à la disposition de l'ouragan. L'âme seule reste inébranlable sur sa haute tour, la conscience.

Je suis à Paris probablement pour deux mois encore.

Croyez moi votre ami

Victor Hugo.

[Adresse sur l'enveloppe, écrite de la main du poète :]

Monsieur le Cte Victor Baworowski
rue Lipowa
Lemberg
(Galicie autr. p. Vienne)

Quel était le destinataire de cet accusé de réception si engageant? Victor Hugo, qui avait partagé une partie seulement des sympathies polonaises de la génération de Montalembert et d'Alfred de Vigny [1], a dû se rendre compte, au cours de ses contacts réels, et pas seulement utopiques, avec le monde extérieur, de l'importance des anciennes affinités de la France et de la Pologne. Celles-ci, en tout cas, lui avaient procuré un admirateur de choix qu'il n'était pas disposé à dédaigner.

1. F. Baldensperger, *Powinowactwa romantyzmu francuskiego z Polska* (*Przeglad Wspolczesy*, novembre 1927, p. 177).

Victor, comte Baworowski (1826-1894), grand propriétaire des environs de Tarnopol, écrivain, bibliophile et collectionneur, avait traduit Goethe, Wieland, Byron, Alfieri et Victor Hugo : traductions qui ne sont pas sans valeur, mais que leur auteur a laissées presque toutes en manuscrit, malgré les encouragements du célèbre écrivain J. J. Kraszewski, et qui font partie du fonds signalé plus haut. Élevé par ses parents selon l'usage traditionnel de la noblesse polonaise, il parla d'abord le français mieux que sa langue maternelle : circonstance qui, en même temps que son libéralisme, l'avait surtout rapproché du génie français.

En ce qui concerne Hugo en particulier, Baworowski avait traduit quelques dizaines de poèmes (extraits des *Orientales*, des *Contemplations*, de la *Légende des siècles*, des *Châtiments*) et des drames tels que *Hernani* et *Ruy Blas; Toute la lyre* fournira matière à d'autres traductions encore, que plus tard, vers 1880, le comte Baworowski, ayant fondé un salon littéraire, se plaira à réciter devant la jeunesse intellectuelle de Lwów en même temps que ses propres poèmes et les produits plus anciens de son activité médiatrice. Peu d'étrangers, on le voit, étaient mieux faits pour apporter au grand poète un hommage qui, en ces jours si sombres pour la France, devait être doublement apprécié.

Nous savons que Baworowski, au cours de l'été 1872, fit le voyage de Guernesey : son autobiographie manuscrite fait mention de ce pèlerinage dans l'île qu'avait illustrée le long séjour d'exil du poète des *Châtiments*. Puisque Victor Hugo avait, nous le savons, repris en famille le chemin de l'île le 14 août 1872, et qu'il avait répondu à son correspondant polonais touchant « la fin du mois d'août », il est probable que Baworowski, après une première visite à Hauteville-House, avait été invité à revenir par le billet suivant :

27 août

Je serai heureux, mon noble et cher hôte, de vous revoir, et je vous envoie mon plus cordial serrement de main.

Victor Hugo.

Le comte Baworowski semble avoir rapporté dans sa lointaine résidence, outre sa reconnaissance pour un accueil tel que le grand poète savait le faire à ceux qui lui plaisaient, quelques souvenirs que son admiration devait considérer comme de véritables reliques : deux photographies faites à Guernesey par le photographe Arsène

Garnier, contenues dans une enveloppe portant, d'une main féminine qui est sans doute celle de Mme Drouet, la dédicace : « Cordial souvenir de Guernesey à M. le comte Victor Baworowski » ; des reproductions photographiques du premier exemplaire des *Châtiments*, la reliure en porc du livre, un frontispice avec l'inscription du poète *Premier exemplaire aux pieds de ma Providence* ; enfin deux reproductions du texte.

De retour en Pologne, Baworowski ne manqua pas de témoigner de la fidélité de son souvenir par des présents dont nous ne connaissons pas la nature, mais auxquels répond le billet suivant. Il est daté de la rue de Clichy, nº 21, où Hugo, veuf, avait décidé de s'installer dans deux appartements superposés, Juliette et sa femme de chambre étant au troisième, Mme Charles Hugo, ses enfants et le poète occupant le quatrième : train de maison auquel présidait Mme Drouet dans les conditions que l'on sait. L'accusé de réception conservé par Baworowski est encadré de noir, en raison de la mort de François-Victor, survenue le 26 décembre 1873 :

Paris 21 rue de Clichy
16 décembre 1874

Monsieur.

Je reçois votre gracieux et précieux envoi. J'en suis vivement touché.

Ces dames vous remercient. Nous espérons qu'il nous sera prochainement donné de vous recevoir, et je vous envoie mon plus cordial serrement de main.

Victor Hugo.

Tous mes vœux pour cette nouvelle année.

Le plus souvent par l'intermédiaire de la librairie Michel Lévy — devenue Calmann Lévy dans l'intervalle — les lettres, livres, cadeaux envoyés de Mikulince ou de Myskowice à Hugo et à sa famille semblent avoir atteint leurs destinataires. Comme, en 1877, le comte fait une saison à Ostende, il lui semble possible de revoir en personne l'objet de son admiration, et, à l'adresse garantie par la librairie Calmann Lévy, le poète reçoit évidemment sa visite. L' « hospitalité », que Victor Hugo considérait comme une des vertus fondamentales de l'humanité, a joué, une fois de plus, entre eux. De retour chez lui, Baworowski aura témoigné gracieusement sa gratitude par des cadeaux : de quoi le remercie le poète sans retard.

Paris 24 oct. 1877

Mon honorable et cher hôte.

Je vous remercie. Votre précieux envoi nous est arrivé. Vous êtes charmant et cordial. Vous avez enchanté les petits-enfants et comblé le grand-père.

J'espère que vous nous donnerez bientôt une nouvelle occasion de vous serrer la main.

Victor Hugo.

Une note du comte Baworowski, d'ailleurs, rappelle qu'il avait « assisté à un banquet chez V. Hugo, 21, rue de Clichy »; un fétichisme touchant lui a même fait conserver — où la dévotion ne va-t-elle pas se nicher? — un souvenir puérilement concret avec cette inscription : « Cure-dent du banquet chez V. Hugo »! Peut-être s'agit-il de la célébration, le 11 décembre 1877, de la reprise d'*Hernani* avec Sarah Bernhardt et Mounet-Sully.

De nouveau, la distance éloigne du poète son admirateur. Celui-ci, fidèlement, maintient dans les milieux cultivés de la Galicie le culte des hautes valeurs humaines représentées par la France et par son poète. Puis, comme Paris n'est tout de même pas hors d'atteinte, il s'informe des possibilités d'une visite et reçoit la réponse suivante :

Paris 12 Juin 1882

Monsieur.

M. Victor Hugo sera très heureux de vous recevoir, si vous venez à Paris.

Mais il est très possible qu'il passe les mois de juillet et d'août en villégiature, à Guernesey ou sur les côtes de l'océan.

Il n'a rien décidé encore à cet égard.

Si vous voulez m'en écrire plus tard, au moment de votre déplacement, j'aurai l'honneur de vous répondre, afin de vous épargner, le cas échéant, un voyage inutile à Paris.

Croyez à mes meilleurs sentiments.

Richard Lesclide.

Et, presque aussitôt, sur une demande plus instante évidemment, et que motive peut-être le ton indifférent et presque évasif de l'Eckermann de Victor Hugo, un autre billet de celui-ci.

Palais du Louvre le 20 juin 1882

Monsieur.

Si M. Victor Hugo quitte Paris, ce ne sera que dans le courant du mois prochain. — Vous avez donc tout le temps de lui faire votre visite, et si vous voulez m'en écrire, je préviendrai notre poète de votre arrivée et vous ménagerai l'entretien que vous désirez avoir avec lui.

Croyez à mes meilleurs sentiments.

Richard Lesclide.

Ce n'est plus, semble-t-il, le libre accès et l'accueil ouvert de naguère : le patriarche des lettres françaises est bien âgé, et son entourage ne lui laisse prendre qu'avec précaution contact avec l'extérieur. Il semble cependant que le comte polonais ait pu revoir son idole, l'entretenir même des espoirs imprescriptibles de la Pologne, rafraîchir des sympathies un peu languissantes, car l'auteur des *Pèlerins polonais* est en cause :

Paris 14 décembre 1882

Monsieur.

M. Victor Hugo a reçu votre aimable lettre et les deux volumes d'Adam Mickiewitz (*sic*) que vous lui avez adressés.

Il vous est reconnaissant de votre envoi et me charge de vous transmettre ses remerciements et l'assurance de sa sympathie.

Croyez à mes meilleurs sentiments.

Richard Lesclide.

Ne dirait-on pas qu'une banalité croissante envahit ces accusés de réception? Et aussi, sans doute, que l'indifférence coupable pour des pays et des hommes qui sont souvent la meilleure garantie du renom français au dehors a raréfié les réactions? Mme Drouet devait être, si nous en croyons une de ses lettres[1], terriblement ignorante en fait de géographie politique européenne : du moins prenait-elle passionnément à cœur tout ce qui ajoutait à l'auréole de son grand homme. Elle disparue le 11 mai 1883, on se demande si l'accueil restait le même pour d'anciens hôtes et de fidèles correspondants de la maison. Quelle impersonnelle froideur dans la réponse qui, sept mois après la mort de la vieille compagne du poète, renseigne le dévotieux étranger sur le sort réservé à ses offrandes!

1. *Lettres de Juliette Drouet à Victor Hugo*, publiées à la suite de *Victor Hugo et Juliette Drouet*, par L. Guimbaud. Paris, 1914, p. 443, lettre du 13 avril 1857.

Paris 31 décembre 1883

Monsieur,

M. Victor Hugo n'a point encore reçu les cadres [?] dont vous lui parlez.

Il n'a jusqu'à présent aucun projet de voyage arrêté pour l'année prochaine. Nous avons eu la douleur de perdre Madame Drouet il y a quelques mois.

Madame Lockroy, les enfants et l'écrivain vous sont reconnaissants de votre souvenir, et le Maître me charge de vous transmettre ses cordialités.

Croyez à mes meilleurs sentiments.

Richard Lesclide.

« Qu'est-ce qui remplit tout le cœur? » avait été, naguère, la préoccupation consolatrice de M^me^ Drouet : ce n'était sans doute pas celle qui dominait le nouvel entourage du vieil aède. Son admirateur polonais, deux ans avant la mort de Victor Hugo et sa glorification, pouvait se dire que, lecteur et traducteur du poète, pieux mainteneur de sa gloire et de ses espérances dans sa lointaine Galicie, il n'avait point, pour son compte, choisi la moins bonne part...

Valérien Preisner.

LES

PREMIERS ÉLÉMENTS OCCIDENTAUX

DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE

Appartenant par sa langue au domaine des littératures romanes, dont elle est la plus jeune, la littérature roumaine n'en évolue pas moins, de ses origines au XV^e^ siècle jusqu'au début du XIX^e^, dans la sphère d'influence orientale, d'abord slavo-byzantine, ensuite néo-grecque. Cependant, par différentes voies, parvenaient déjà jusqu'à elle de vagues échos de la littérature romanesque et didactique de l'Occident, qui nous permettent d'envisager ici une première influence occidentale en Roumanie. Bien que les matériaux qui attestent cette influence demeurent rares et imparfaitement étudiés jusqu'à ce jour, on essaiera, dans ces pages, de tracer au moins le cadre de ce phénomène et d'en évoquer les manifestations les plus caractéristiques.

*
* *

On peut affirmer que, jusqu'à un certain point, les Roumains doivent à un courant d'idées *occidental* les commencements mêmes de leur littérature. La préréforme de Wycliffe, que Jean Huss fit sienne et qu'il répandit dans toute la Bohême, ne tarda pas à pénétrer dans la Transylvanie voisine, grâce à la propagande des étudiants hongrois et saxons, ainsi qu'à celle des missionnaires hussites chassés de Pologne et de Moldavie. Ces zélateurs s'élevaient particulièrement contre la corruption et l'avidité du haut clergé et prêchaient le retour à une vie morale fondée sur des bases évangéliques. De plus, ils enseignaient que le service divin devait se faire dans la langue de chaque nation : idée féconde que les Roumains, ayant embrassé la nouvelle doctrine, réalisèrent sans retard.

Il en résulta la traduction des *Psaumes* et de *la Vie des Apôtres*, qui représentent aujourd'hui les monuments les plus anciens de la langue roumaine. Les originaux se sont perdus, mais leur contenu nous a été transmis par des copies de la deuxième moitié du XVI^e^ siècle, connues sous les noms de *Codex de Voronetz*, *Psautier de Scheia* et *Psautier de Voronetz*[1].

Bientôt la Réforme proprement dite, celle de Luther et de Calvin, vint donner une autorité nouvelle à l'idée de l'emploi du roumain dans l'église. Le luthéranisme pénètre dans les pays roumains, dès 1519, par les marchands saxons de Brasov et de Sibiu, qui, au retour de la grande foire de Leipzig, colportaient dans leurs villes les livres de l'augustin d'Eisleben ; pourtant ce n'est qu'en 1533 que la propagande protestante s'organisa puissamment parmi les Allemands de Transylvanie, grâce à l'humaniste Honterus, secondé par quelques jeunes gens sortant des universités allemandes et surtout de celle de Wittenberg. L'enseignement de Honterus, dont Brasov était le centre, trouva un terrain propice dans la dépression morale provenant de la défaite de Mohacs, qui avait livré aux Turcs presque tout le royaume hongrois. Cet ardent disciple de Luther, après avoir publié, en 1542, un *Livre de la Réformation*, réunit dans un concile le clergé saxon du Pays de Bârsa et lui fit accepter officiellement la Réforme : on décida du même coup le mariage des prêtres et l'introduction de l'allemand dans les églises.

De leur côté, les Hongrois ne tardèrent pas à agir de même et l'on vit tel grand seigneur, comme Marc Pemfflinger, confisquer les biens des prélats catholiques.

Dans cet état de choses, il était naturel que les Saxons, aussi bien que les Hongrois, voulussent attirer à leur nouvelle foi l'élément ethnique le plus nombreux du pays, les Roumains. Ils firent imprimer à leur intention des livres religieux, donnant ainsi une impulsion nouvelle aux traductions commencées au siècle précédent. Cette activité débute à Sibiu où, sous l'influence du pasteur Matthias Ramser, ami de

1. Pour l'histoire du hussitisme en Roumanie, voir les travaux de MM. N. Iorga, J. A. Candrea, Sextil. Puscariu, N. Drăganu et Al. Procopovici, ainsi que l'ouvrage de M. J. Macůrek, *Husitství v rumunských zemích*. V. Brně, 1927.

Melanchton, on imprime en 1544 le premier livre roumain, un catéchisme, mentionné dans des documents du temps, mais dont on ne connaît aucun exemplaire. Bientôt, c'est Brasov qui devient le centre de cette entreprise de conversion des Roumains. On y rencontre le diacre Coressi, venu de Târgovichté, la capitale valaque, et entré au service des bourgmestres protestants d'outre-monts. Dans l'espace de vingt-deux ans (1559-1581), Coressi imprime, parfois sur la copie des vieilles traductions hussites, tous les livres saints réputés fondamentaux selon les luthériens, c'est-à-dire le Catéchisme, les Évangiles, la Vie des Apôtres, le Psautier et la Liturgie.

Après Coressi et les Saxons de Brasov, les Roumains étaient encore loin d'en avoir fini avec les sollicitations protestantes. En 1564, les Hongrois quittent Luther et deviennent sectateurs de Calvin, tâchant tout de suite de gagner à leur confession les paysans de « la nation tolérée », les Roumains. Ils leur imposent une organisation ecclésiastique calquée sur celle du réformateur de Genève et leur procurent, à leur tour, des livres saints en roumain. Coressi lui-même imprime, en 1564, avec l'argent du hobereau magyar Nicolas Forró, un *Évangile expliqué*, précédé d'une profession de foi protestante où, à côté d'une critique du culte des saints et d'une diatribe contre le pape, il affirme justement la nécessité de l'emploi des langues nationales dans l'Église. Cet *Évangile expliqué*, bien étudié par les érudits magyars et roumains, était suivi d'un Molitvelnic d'après l'original hongrois de Gaspard Heltay.

La propagande calviniste déploya un zèle bien plus indiscret à Cluj et dans la région d'Orachtié. A Cluj, le « surintendant » Paul Tordas fait imprimer, vers 1570, un *Psautier* en caractères latins, mais avec orthographe hongroise ; plus tard, à Orachtié, Michel Tordas et quelques collaborateurs font paraître, en 1588, une traduction des deux premiers livres de l'Ancien Testament. Cette *Palia*, comme on l'appelle couramment, remarquable par la pureté et le pittoresque de sa langue, ne dérive pas de l'original hébreu ni de quelque version grecque ou serbe, comme les traducteurs le prétendent, mais, comme M. Mario Roques l'a surabondam-

ment démontré, du *Pentateuque* hongrois de Heltay, collationné sur *la Vulgate* publiée par Luc Osiander à Tubingue (1573)[1].

Ces traductions de livres saints, sous l'influence de la Réforme, se sont poursuivies en Transylvanie jusque vers la fin du XVII[e] siècle et nous ont valu, entre autres, les *Psaumes* versifiés de Grégoire Sandor d'Agyafalva (1642), de Jean Visky (1697) et de Michel Halici. Ce dernier est aussi l'auteur d'un certain nombre de vers et peut-être, selon M. N. Drăganu[2], celui d'un dictionnaire roumain-latin-hongrois connu sous le nom d'*Anonymus Caransebesiensis*.

* * *

Tandis qu'au nord et à l'ouest des Carpathes, les Roumains sujets de la Couronne de saint Étienne faisaient, sous la pression officielle, bon accueil au protestantisme et, par la traduction de livres religieux, jetaient les fondements de la littérature nationale, ceux des Principautés danubiennes recevaient, par les Slaves méridionaux, un autre écho lointain de culture occidentale dont le point de départ était cette fois l'Italie.

On sait qu'à partir du XI[e] siècle, Venise, ayant conquis la Dalmatie grâce à l'expédition victorieuse du doge Pierre II Orséolo, Rome étendit son autorité spirituelle sur tout le littoral adriatique de l'Istrie à l'Albanie; Antivari et Raguse devinrent des sièges d'évêchés catholiques, tandis que, dans les abbayes de Saint-Nicolas, de Santa Maria de Reteco, de Santa Maria de Mliet (Meleda), située au sommet d'une île rocheuse, des Franciscains ou des Bénédictins d'origine serbe officiaient la messe en latin. Par l'entremise de ces moines, la culture occidentale de langue latine eut vite fait de se frayer un chemin vers l'intérieur du royaume serbe, où régnaient parfois des reines françaises ou italiennes, comme la Vénitienne Anna, femme d'Étienne Némania, ou Hélène de Valois, fondatrice du monastère de Saint-Nicolas d'Antivari. A leur

1. Mario Roques, *Les premières traductions roumaines de l'Ancien Testament. Palia d'Orăstie, 1581-1582. Préface et livre de la Genèse...* Paris, 1925.
2. N. Drăganu, *Mihail Halici*, dans *Dacoromania*, t. IV (1926), p. 77-168.

tour, les Serbes transmirent aux Roumains, à partir du XVI^e siècle, ce qu'ils avaient eux-mêmes reçu de Rome et de Venise, et d'abord l'art de l'imprimerie. Le premier livre imprimé dans les Principautés (1508), un *Liturgier* slave, est l'œuvre du moine serbe Macarié, qui, chassé du Monténégro par la conquête turque, s'était réfugié à la cour valaque de Radou le Grand. Avant cet exil, on sait qu'il avait installé près de Cétigné une imprimerie d'origine vénitienne. Trente ans plus tard (1545) fonctionnait en Valachie, à Târgovichté, une autre imprimerie, apportée de Venise par un autre Serbe, Démètre Lioubavić, le neveu d'un célèbre imprimeur monténégrin, Bojidar Voukovitch, lequel exerçait son art dans la ville des Alde Manuce. Encouragé par les princes de Valachie, Lioubavić sortit des presses plusieurs livres slaves indispensables au culte. Mieux encore, il enseigna son art à des apprentis roumains et il est probable que l'imprimeur Coressi lui-même, dont on a vu l'importance pour les origines de la littérature roumaine, tenait sa science des Serbes réfugiés dans les pays roumains avec, dans leurs bagages, les planches à lettres de fabrication vénitienne.

C'est à ces moines serbes fuyant l'invasion de l'Islam que les Roumains doivent, non seulement des textes sacrés, mais plusieurs ouvrages d'inspiration plus ou moins profane, dont la littérature italienne offrait soit l'original, soit un texte intermédaire. Nous avons étudié ailleurs[1] la migration de *Fiore di Virtù*, célèbre recueil de maximes et d'historiettes morales, ainsi que les avatars du non moins célèbre roman d'Alexandre le Grand. L'un et l'autre de ces écrits pénètrent en Roumanie, au XVI^e siècle, par des versions serbes[2], bientôt traduites dans la langue du pays. Quant au roman d'Alexandre, d'invention manifestement orientale et fort répandu dans l'em-

1. Voir l'article que nous donnons d'autre part sur *les Influences orientales en Roumanie*. On y trouvera quelques détails complémentaires sur la circulation et le retentissement en Roumanie de quelques-uns de ces écrits anciens qui tiennent, dans une égale mesure, de l'Orient et de l'Occident. [N. D. L. R.]

2. Pour les versions serbes de *Fiore di Virtù*, voir les travaux de MM. Milan Rešetar, Rudolf Strohal et P. Kolendič. — Sur le prototype latin du roman d'Alexandre en Serbie, voir Wesselofsky, dans *Archiv für slavische Philologie*, t. I, 1876, p. 608.

pire byzantin, il est curieux de constater qu'il s'est transmis aux Serbes et aux Roumains par une version occidentale : sans qu'on puisse déterminer laquelle.

On a peu étudié les sources du drame religieux *Vicléim*, si répandu en Roumanie dans le peuple. Le phonétisme du nom Vicléim (Bethléem) plaiderait pour un prototype slave. D'autre part, le contenu de ce drame, fondé sur l'antithèse entre la cruauté d'Hérode et la piété des mages et culminant dans l'apothéose du Sauveur, rappelle les mystères du moyen âge et surtout une certaine *Natività di Cristo come i pastori e magi adorano e oferriscono e crudeltá del Re Herode*, parue à Florence en 1553 et réimprimée par Al. D'Ancona.

Cependant, ce drame religieux, si occidental et catholique à ses origines, s'est contaminé dans les pays danubiens vers la fin du XVIII^e^ siècle avec la farce populaire turque du Karageuz. L'introduction de ce héros du jeu de marionnettes parmi des personnages bibliques est un produit piquant de la mentalité populaire. Cette étrange association du mystère catholique et de la comédie orientale continue à vivre intensément et l'on peut encore assister à sa représentation dans les villages et les faubourgs, à partir de la nuit de Noël jusqu'au lendemain de l'Épiphanie. De nombreux manuscrits de l'Académie roumaine en conservent des versions tant en prose qu'en vers, sans compter celles qu'on a recueillies directement de la bouche du peuple et qu'on trouve dans les collections de folklore.

* * *

L'Italie manifeste bientôt son influence en Roumanie sous un nouvel aspect et par une autre voie. La plupart des historiographes roumains du XVII^e^ siècle ont fait leurs études dans les collèges jésuites de Pologne. Or, la Pologne catholique participait de la culture latine et se servait du latin comme langue savante. Au XVI^e^ siècle, elle avait subi fortement l'attrait de la Renaissance italienne et ses humanistes s'étaient montrés particulièrement actifs sous les rois Sigismond I^er^ (1506-1548), époux de l'Italienne Bona Sforza, Sigismond II (1548-1572) et Étienne Bathory. D'illustres Moldaves, un Gré-

goire Ureche, un Miron Costin, d'autres encore, s'abreuvent de culture latine aux sources polonaises. Dans les chroniques polonaises en latin, autant que dans l'œuvre des humanistes italiens, ils puisent une idée capitale dont les conséquences apparaîtront par la suite incalculables : l'idée de la latinité des Roumains.

Cette idée fut, en effet, émise et répandue par des humanistes italiens. Déjà, au XIII^e siècle, le pape Innocent III en fait état dans une lettre à un des empereurs roumano-bulgares des Balkans. Quelque 200 ans plus tard, Aeneas Sylvius Piccolomini (1405-1464), le futur Pie II, dans ses publications : *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio* et *Commentarium rerum memorabilium*, mentionne, à propos des Daces et de leurs guerres contre les Romains, ce général Flaccus dont parle Ovide et qui aurait laissé son nom à la Valachie :

> Valachi — ajoute-t-il — lingua utuntur italica, verum imperfecta, et admodum corrupta, sunt qui legiones Romanas eo missas olim censeant adversus Dacos, qui eas terras incolebant : legionibus Flaccum quemdam praefuisse, a quo Flacci primum, deinde Valachi, mutatis litteris, sint appellati...

L'idée de l'origine latine de la langue roumaine avait apparu, bien avant Aeneas Sylvius, et assez clairement, chez Poggio Bracciolini (1380-1459), secrétaire du pape Boniface IX. Dans ses *Disceptationes conviviales*, à propos de la colonie établie par Trajan chez les Sarmates du Nord, il fait la remarque que l'idiome des descendants de ces derniers conserve quantité de termes latins que les Italiens voyageant dans ces parages n'ont pas manqué de signaler, et il leur donne comme exemple : « Oculum dicunt, digitum, manum, panem, multaque alia quibus apparet ab Latinis, qui colori ibidem relicti fuerunt » (A. Marcu, *Ephemeris Dacorom.*, I, p. 338-386).

Ces échos ont passé de la péninsule chez les humanistes hongrois, grâce à l'écrivain italien Bonfinius, qui vivait à la cour de Mathias Corvin et que citent les chroniqueurs polonais. Les différentes informations sur la Moldavie qu'offrait l'historiographie polonaise, ainsi que la notion de la roma-

nité des Roumains, constituaient un encouragement sérieux pour les jeunes étudiants moldaves des collèges jésuites d'outre-Dniester. Ce n'est donc pas un hasard si le premier chroniqueur moldave qui ait écrit dans sa langue, Grégoire Ureche, commence son ouvrage par un court exposé de l'origine latine des Roumains, et dans des termes qui rappellent le Pogge, peut-être à travers Sébastien Münster :

C'est de Rome, écrit-il, que nous tirons notre origine et beaucoup de termes de leur langue sont venus se mêler à la nôtre. Des Romains, qu'on nomme aussi Latins, nous avons *pâine*, ils disent *panis; carne*, ils disent *caro; gaina*, ils disent *galina; muere*, *mulier; femeie*, *femina; parinte*, *pater; al nostru*, *noster*, et beaucoup d'autres que nous comprendrions si nous les cherchions attentivement.

Ouvrons ici une parenthèse pour signaler qu'en dehors de ces suggestions fécondes, les Moldaves polonisants ont connu chez leurs voisins du Nord certaines œuvres de l'humanisme occidental dont l'importance n'est point discutable. Tel *l'Horloge des Princes* de l'Espagnol Guevara, que Nicolas Costin a découvert dans la version latine de J. Wanckelius et dont il donnera une traduction moldave abrégée. Revenons à l'idée de la latinité des Roumains. Elle fut bientôt reprise par Miron Costin et par Démètre Cantemir, le savant prince de Moldavie. Nous sommes encore à attendre une étude approfondie sur les dettes de cet infortuné hospodar à l'égard de l'érudition occidentale. Avant de payer d'un exil à vie dans la Russie de Pierre le Grand la tentative malheureuse de délivrer son pays de la suzeraineté turque, il avait eu l'occasion, comme otage moldave, de compléter sa culture dans le milieu cosmopolite d'Istamboul, où les intrigues de Brancovan l'avaient une fois contraint de chercher un asile auprès de l'ambassadeur du Roi-Soleil. Cantemir a pu devenir ainsi la tête la plus éclairée du passé roumain ; excellent connaisseur du monde turco-arabe et de sa civilisation, il était tout aussi versé dans celle de l'Occident chrétien. Son nom, inscrit sur le frontispice de la bibliothèque Sainte-Geneviève, devint célèbre en Europe et son *Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae* a été vite traduite en anglais (1734), en français (1743) et en allemand

(1745). Pendant un siècle, cet ouvrage servit de source d'information aux historiens occidentaux s'occupant de choses turques, et, à l'époque romantique, des poètes — un Byron (*Don Juan*, V, VI) — lui demandèrent la couleur locale de leurs poèmes.

A vingt ans, Cantemir avait déjà publié en grec et en roumain un ouvrage de morale, *Divanul sau gâlceava inteleptului cu lumea*, dont le thème rappelle celui des nombreux « débats du corps et de l'âme », si fréquents dans le monde catholique du moyen âge. Admirateur enthousiaste du penseur néerlandais, le docteur Van Helmont, il a écrit ensuite, en latin, un traité de métaphysique et un autre de logique dans l'esprit du système de ce philosophe. Ces ouvrages devront être confrontés avec les productions similaires des pays atteints par l'influence de Descartes et de Locke, et alors seulement nous saurons à quoi nous en tenir sur la culture occidentale de ce prince.

L'origine latine de son peuple, Cantemir l'a discutée longuement au début de son œuvre maîtresse, *Hronicul Romano-Moldovlahilor*, et il l'a fait avec compétence en utilisant aussi des sources latines et italiennes.

En Valachie, l'idée de l'origine latine des Roumains a trouvé un défenseur éclairé en la personne du « stolnic » Constantin Cantacuzène, frère du prince Serban (1678-1688). Après avoir fait des études grecques à Constantinople, il alla compléter sa culture dans le milieu universitaire de Padoue. Il y fit son droit et sa philosophie, se procurant aussi, à cette fin, l'enseignement particulier de certains maîtres, dont le fameux professeur de logique Al. Albaneso. Rentré dans sa patrie, il y joua un rôle politique important, étant le principal conseiller de son neveu, le prince Brancovan, qui lui avait confié sa chancellerie et sa correspondance étrangère. Il a correspondu pour son propre compte avec le roi de Pologne Jean Sobieski et avec le comte bolonais Marsigli, qu'il a initié à l'étude du roumain et, selon toute apparence, enrichi de matériaux pour son *Dictionnaire latin-roumain-hongrois*.

Sous l'influence de Constantin Cantacuzène, la cour de son neveu, le prince Brancovan, avait revêtu un aspect occiden-

tal. A Bucarest, au palais de Brancovan, les boyards indigènes, sous leurs longues pelisses, coudoyaient quelques représentants de la culture italienne, affublés de robes de soie, à la mode du jour, pour ne pas trop attirer l'attention des Turcs, nombreux dans l'entourage du prince, mais conservant, selon la mode italienne, le chapeau, la perruque, le jabot et la canne de jonc. Parmi ces étrangers faisant partie de la maison de l'hospodar, on trouve le médecin Giacomo Pylarino, connu par des travaux scientifiques en latin, Bartholomée Ferrati et le Florentin Anton-Maria del Chiaro, secrétaire pour les langues occidentales et qui publiera plus tard à Venise une *Istoria delle moderne rivoluzzioni della Valachia*, récit saisissant des drames dont il avait été témoin oculaire. Le curé de la colonie grecque de Venise, Jean Abramios, vint bientôt se joindre à eux : il avait fait imprimer sur les rives de l'Adriatique un certain nombre de livres religieux grecs et maintenant il remplissait à la cour la charge de prédicateur. Italiens ou italianisants, tous ces savants avaient tellement vanté au prince les écoles vénitiennes qu'il y envoya à ses dépens son neveu Radoucano, le fils du « stolnic », ainsi que d'autres jeunes gens qui, au sortir de l'Académie grecque de Bucarest, avaient besoin de parfaire leurs études. De telles relations avec la péninsule ont rendu plus intense l'influence de la littérature et de l'art italiens en Valachie. Les historiens d'art roumains spécialisés dans l'architecture de l'époque de Brancovan ont signalé l'originalité du style des palais et des églises élevés sous son règne, monuments délicats où l'on surprend, sur le vieux fond byzantin, des ornements rappelant le baroque du Seicento. Des peintres roumains se familiarisent à Venise avec des techniques autres que la byzantine et reviennent ensuite décorer les églises de leurs pays : c'est le cas de l'artiste, frère d'un marchand valaque, qui, selon Del Chiaro, a exécuté les fresques de l'église catholique de Târgovichté représentant le martyre de saint François.

Grâce à l'entourage italien de Brancovan, la littérature roumaine de cette époque s'est enrichie de quelques nouvelles œuvres occidentales, venant cette fois de France. Un recueil de *Maximes philosophiques* que Del Chiaro appelle *Massime degli orientali, traduzione dalla lingua francese nella ita-*

liana fatta da me..., dérive visiblement d'un original français qui n'a pas été identifié. M. Ramiro Ortiz, dans un précieux travail de synthèse sur l'influence italienne en Roumanie [1], croyait qu'à la base de la version roumaine il y avait le recueil didactique connu sous le nom de *Fiori dei filosofi e dei molti savi*, mais la collation que nous avons faite des deux textes infirme cette conclusion.

* * *

Ce contact direct avec l'Occident s'annonçait fécond. Il fut malheureusement interrompu par la mort tragique de Brancovan et de ses cinq fils, décapités à Constantinople par ordre du sultan. Le successeur de Brancovan, Stefan Cantacuzène, fils du « stolnic », qui se montrait si favorable à cette orientation vers l'Italie, ne tarda pas à être étranglé, en même temps que son père, dans la terrible prison des Sept-Tours.

Dorénavant, et pendant plus d'un siècle, les Principautés seront gouvernées par des Grecs constantinopolitains, les Phanariotes. Pour couper court aux relations des hospodars autotochtones avec l'Occident chrétien, les Turcs enlèvent aux pays roumains le droit d'élire leurs souverains, en dépit des anciennes capitulations qui le garantissaient. Les nouveaux princes, tous d'anciens drogmans de la Porte, dévoués à leurs maîtres, ont tous les égards pour la culture grecque, laquelle avait remplacé la slavonne à Bucarest dès le règne de Serban Cantacuzène (1678-1688), grâce à l'activité de son « Académie » hellénisante.

Ce progrès du néo-hellénisme au nord du Danube, tout en empêchant les Roumains de regarder directement vers l'Occident, ne les a nullement privés des richesses littéraires de la France, de l'Italie et même de l'Espagne. Seulement, ces richesses arrivent en Roumanie sous une forme autre que l'originale : les Grecs, en effet, ramènent les Roumains au système des emprunts par intermédiaires, se substituant dans ce rôle aux Serbes de l'âge précédent.

Le cas du roman philosophique de Balthasar Gracian, *El*

1. *Per la storia della cultura italiana in Rumania. Studi e ricerche.* Bucarest, 1916.

Criticon, est caractéristique à cet égard. Après *l'Horloge des Princes*, que Nicolas Costin traduisait un siècle plus tôt d'après l'édition latine qu'il avait connue en Pologne, voilà donc une autre grande œuvre espagnole qui pénètre en Roumanie. Les Grecs ont connu *El Criticon* par la traduction française de Maunory : *l'Homme détrompé* (1696). Complétée plus tard par les soins d'un libraire de Hollande (La Haye, 1709, 3 vol.), cette version devint familière aux lettrés phanariotes des Principautés. Si bien qu'en 1754 le Mytilénien Jean Rally, grand « stolnic » à la cour moldave de Mathieu Ghica, la traduisit en grec[1]. De nombreuses copies, dont plusieurs se sont conservées à l'Académie roumaine, ont répandu ce livre chez les boyards roumains de culture grecque. Il a fini par être traduit dans la langue du pays et imprimé à Iassy sur l'initiative du métropolite Jacob, qui espérait assurer par lui le relèvement moral de la noblesse moldave de son temps.

Le cas d'*El Criticon* n'est point isolé en Roumanie. Une foule d'œuvres occidentales y parviennent par le même canal. Ceci n'étonnera pas quiconque connaît le rôle historique de Byzance, en tant qu'intermédiaire entre deux mondes et deux cultures. C'est la domination des Français et des Vénitiens à Byzance pendant la IV^e^ Croisade qui y introduit d'abord certains produits de la littérature courtoise. Après la chute de l'empire grec d'Orient, ces échanges deviennent plus fréquents : savants et lettrés quittent précipitamment les rives du Bosphore, par peur de l'oppresseur musulman, et s'installent en Espagne, en France, en Allemagne, mais surtout en Italie, parfois comme professeurs d'université, le plus souvent comme précepteurs dans les bonnes maisons ou comme éditeurs et correcteurs de textes grecs auprès des imprimeries nouvellement créées.

Ces champions de la renaissance des études helléniques dans le bassin occidental de la Méditerranée n'ont pas brisé toutes les attaches avec leur pays; ils ont été, au contraire, des intermédiaires tout désignés pour faciliter la pénétration dans leur ancienne patrie d'un puissant courant d'influence italienne et française. De ce point de vue, les imprimeries

1. Voir D. Russo, *Studii si critice*, Bucuresti, Carol Göbl, 1910, p. 105.

grecques de Venise méritent une attention spéciale : c'est de là que sont sorties beaucoup de traductions néo-helléniques d'œuvres morales ou romanesques, dont quelques-unes sont devenues très populaires.

Cette vogue des productions intellectuelles de l'Occident ne pouvait pas rester étrangère aux Phanariotes, qui avaient reçu une culture soignée dans la grande école patriarcale de Constantinople, culture complétée parfois dans les universités de Pise ou de Padoue. Installés par les Turcs sur les trônes des Principautés, ils y ont apporté les textes de provenance occidentale qui formaient leur nourriture spirituelle. Presque toutes les littératures de l'Ouest européen ont contribué ainsi à élargir par les Grecs l'horizon spirituel des Roumains du XVIII^e^ siècle : malheureusement, dans les 6,000 manuscrits de l'Académie roumaine il y a encore des matériaux qui n'ont pas été étudiés, ce qui nuit aux conclusions d'un travail d'ensemble sur cette époque.

Avant même le début de la période phanariote, les Grecs avaient servi l'influence italienne en Roumanie. L'ancien droit roumain leur doit ainsi une contribution d'importance. La deuxième partie du code que le prince moldave Basile Lupu fit compiler en 1632 et imprimer en 1645 par le logothète Eusthatius est, en grande partie, une traduction d'après la *Praxis et Theoria criminalis* du célèbre pénaliste Prospero Farinacci (Lyon, 1616). Cette traduction a été réimprimée en Valachie par Mathieu Basarab. Les jurisprudences pénales de cet ancien procureur de la chambre apostolique demeurèrent longtemps à la base de la pratique judiciaire dans les Principautés roumaines[1].

Autrement riche et variée se montrera l'influence italienne en Roumanie au XVIII^e^ siècle, grâce aux hospodars phanariotes. Anciens drogmans de la Porte, ceux-ci connaissaient assez bien l'italien, langue diplomatique de l'Orient depuis trois siècles. Aussi voyons-nous la bibliothèque de Nicolas Mavrocordat, installée dans le monastère de Văcăresti, contenir, à côté d'œuvres gréco-latines, des ouvrages français et

1. On peut consulter, sur cette question : S. G. Longinescu, *Pravila lui Vasile Lupu si Prosper Farinaccius*. Bucuresti, 1909.

italiens : le Tasse, Boccace, Montaigne, Lafontaine, Don Quichotte (en traduction française et italienne), d'autres encore, en traduction grecque, et dont plusieurs entreront dans la littérature roumaine.

On goûta fort, à cette époque, *les Aventures de Bertoldo*, l'Ésope italien, racontées par Croce della Lira. Ce rajeunissement de la vieille légende médiévale de *Salomon et Marcolphe*, connue à Croce par une traduction italienne de son temps, a joui d'une large popularité, ayant été traduite en espagnol, en allemand, en grec moderne et du grec en roumain. C'est toujours d'après le grec que le boyard moldave Constantin Vârnav donna, en 1786, une version roumaine de *Scherzi di fantasia* de Francesco Lorendano et que le boyard valaque Iordache Slătineanu traduisit le mélodrame de Métastase *Achille à Scyros*, qu'il fera d'ailleurs imprimer à Sibiu, en 1797.

Pendant les dernières décades du XVIII[e] siècle, la connaissance de l'italien se répand considérablement parmi les boyards roumains. En 1783, un écrivain serbe, Dosithée Obradovici, notait qu'à Iassy « beaucoup de gens savent le latin et l'italien ». On commence même, grande innovation, à traduire directement de l'italien : telle la traduction, en 1795, d'une *Géographie universelle* de Buffier, d'après la version italienne publiée à Rome en 1775[1]. Au même moment, l'initiateur de la lyrique roumaine moderne, Ienăchită Văcărescu, composait des lettres italiennes et parlait avec enthousiasme, dans la préface de sa *Grammaire*, de Pétrarque, du Tasse, de l'Arioste et de Métastase. En 1808, le précurseur de la culture roumaine en Moldavie, Georges Asaki, ayant fini ses études à Lwów et à Vienne, allait achever à Rome son instruction en archéologie, en peinture et en littérature. Et c'est en Italie, à Pise, que seront envoyés, en 1820, au déclin de l'époque phanariote, les premiers boursiers valaques[2].

1. Voir Claudio Isopescu, *Il Vescovo Amfilohie Hotiniul e l'Italia*. Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1933.

2. Ces boursiers vécurent à Pise dans un milieu intellectuel grec, sous les auspices de l'ancien métropolite de Valachie, Ignace, Grec d'origine. Voir Alexandre Marcu, *Athènes ou Rome*, dans *Mélanges offerts à Fernand Baldensperger*. Paris, Champion, 1930, t. II.

Cet engouement des Roumains pour l'Italie, qui culmine vers la fin du XVIII[e] siècle, entraînera des conséquences remarquables. La pratique de la langue italienne laisse des traces nombreuses dans la langue littéraire de l'époque, pour aboutir, vers 1840, à la tendance italianisante d'Eliade Rădulescu, l'un des grands pionniers de la culture moderne en Valachie[1]. Eliade se proposera tout bonnement de substituer aux éléments étrangers du roumain leurs correspondants italiens, projet utopique, mais qui montre bien la force de l'influence italienne dans ces pays.

Par une heureuse destinée, au delà des Carpathes, les Roumains d'Autriche découvrent l'Italie vers la même époque. A la suite de l'union des Transylvains avec l'Église catholique (1700), les portes des instituts supérieurs de théologie de Budapest, de Vienne et de Rome s'ouvrirent enfin largement devant eux. Ces jeunes candidats à la prêtrise, avides de s'instruire, furent émus de rencontrer, dans les monuments de la Ville éternelle et dans les bibliothèques papales, des témoignages de leur origine latine. De retour dans leur patrie, ils seront moins des fanatiques de la foi romaine que des apôtres de la renaissance nationale. Reprenant la tâche des anciens chroniqueurs, mais avec une documentation plus vaste, ils s'évertuent, par des études de philologie et d'histoire, à démontrer la latinité des Roumains, leur présence continuelle en Dacie, si contestée par les historiens hongrois et saxons, et à réveiller ainsi une conscience roumaine qui pût s'opposer à la négation de leurs droits politiques.

*
* *

L'influence française commence à s'exercer en Roumanie, toujours au XVIII[e] siècle, dans les mêmes conditions que l'influence italienne et par les mêmes voies : les Roumains connaissent d'abord la littérature française dans des textes grecs, dont ils traduiront quelques-uns vers la fin du siècle, et même au delà. Si courant était alors ce procédé qu'en 1823 le jeune

1. On peut lire, à propos de ce personnage, le compte-rendu donné ici même (1927, p. 198) de l'ouvrage de M. Georges Oprescu, *Eliade Rădulescu si Franta*.

Constantin Negruzzi, le créateur de la nouvelle historique en Roumanie, compose une adaptation roumaine en vers du *Memnon* de Voltaire d'après une traduction grecque!

Les œuvres françaises qui subissent ce traitement appartiennent à des genres variés. Mentionnons d'abord, dans cette rapide revue, deux romans du moyen âge. Le *Roman de Troye*, de Benoît de Sainte-Maure, nous est connu par une version roumaine de 1776, que nous avons étudiée ailleurs. Le texte grec qui servit de modèle au roumain s'inspire lui-même, non pas de l'original, égayé par la verve du brillant trouvère poitevin, mais de l'abrégé italien aux tendances moralisatrices qu'en avait tiré le juge messénien Guido delle Colonne. L'autre roman, c'est le célèbre récit sentimental et chevaleresque du moyen âge finissant, intitulé *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, charmante idylle qui a fini par pénétrer dans presque toutes les littératures de l'Europe. D'auteur inconnu, souvent imprimé à partir du xv^{e} siècle, ce roman a été de bonne heure mis en vers grecs; il a circulé quelque temps en manuscrit, puis le poème néo-hellénique a été imprimé à son tour en 1553, à Venise, et ensuite réédité continuellement jusqu'au seuil du siècle dernier. C'est d'après une de ces éditions vénitiennes qu'on a fait, à une date qu'on ne saurait préciser, car le manuscrit du traducteur s'est perdu, une traduction roumaine connue par une seule copie de 1768. Il est à noter que la version roumaine diffère un peu du poème grec par la localisation de l'intrigue dans la Morée et par d'autres points de détail que nous exposerons dans une monographie spéciale.

Signalons encore la grande diffusion dans les Principautés du *Télémaque* de Fénelon, qui appartint un long temps à la communauté helléno-roumaine, avant d'être traduit dans la langue du pays. Il intéressa moins par l'instruction qu'il contient que par son atmosphère mythologique et par ses aventures de voyage légendaire.

Vint enfin l'étape décisive de l'introduction de la culture française en Roumanie : les Roumains apprennent le français et traduisent d'après l'original. A l'origine de ce changement on trouve, une fois de plus, les Phanariotes. Ces princes ont fait venir de France ou d'Italie des précepteurs pour leurs en-

fants et, pour leurs chancelleries, des secrétaires. Ces Français répandent la connaissance de leur langue et de leur littérature. On doit à leur activité les premières traductions roumaines d'œuvres françaises faites sur l'original. La première en date de ces traductions paraît être celle de l'*Alcidalis* de Voiture[1], dont le contenu sentimental et romanesque donne la mesure du goût public en la Moldavie de 1783. A la même époque, le boyard Beldiman consacre sa vie à enrichir la littérature de son pays de romans français à contenu pastoral ou romanesque.

Le rayonnement de Voltaire fut très faible dans les pays roumains du XVIII^e^ siècle finissant : à peine connut-on de lui *l'Histoire de Charles XII*[2], qui narrait des événements assez familiers aux gens de ces pays. On commence à demander à la France, non seulement des récits amusants, mais des exemples de réformes politiques et sociales : les conspirateurs s'organisent sur le modèle des loges maçonniques. Dans cette atmosphère, au seuil du XIX^e^ siècle, les victoires de Napoléon I^er^ ne font qu'augmenter le prestige de la France aux yeux des Moldo-Valaques, circonstance dont profite encore la culture française.

Un symptôme de ce prestige grandissant est la vogue des professeurs français dans les familles nobles. Ces Français ou francisants, qui arrivent non seulement de France, mais aussi de Russie, de Pologne ou du Levant, ouvrent de petits collèges là où le besoin s'en fait sentir. Si bien qu'entre 1820 et 1840 la plupart des chefs-lieux dans les Principautés — en Moldavie surtout — possèdent leur école française[3]. On ne saurait trop souligner l'importance de quelques-uns de ces établissements — Vaillant à Bucarest, Cuénim, Chefneux, Bagard et Lincourt à Iassy — à un moment où l'enseignement secondaire roumain était encore à ses débuts : ils ont

1. Voir le compte-rendu que nous donnons d'autre part de cette traduction. [N. D. L R.]

2. Traduit par Gherasim, archimandrite de la métropole d'Iassy. Une copie de 1799 à la bibliothèque de l'Académie roumaine (n° 4619).

3. On peut consulter sur cette question N. Iorga, *Istoria învățământului românesc* [Histoire de l'enseignement en Roumanie], Bucuresti, 1928, p. 240-272, ainsi que N. Cartojan, *Pensionatele franceze din Moldova în prima jumătate a veacului al XIX-lea*, dans *Omagiu lui Ramiro Ortiz*. Bucuresti, 1929.

préparé toute une génération d'intellectuels, rendus capables de suivre les cours des universités et des écoles techniques françaises, d'où ils sont revenus avec une mentalité occidentale et avec la volonté de transformer en toutes choses la société roumaine.

Les idées de réforme sociale, politique et littéraire empruntées à la France se croisent avec les idées nationales venues de Transylvanie et opèrent, dans les Principautés autonomes, un véritable réveil de la conscience roumaine. Animée par l'idée latine, enrichie des thèmes du romantisme français et des trésors légendaires des vieilles chroniques, auxquelles viendront s'ajouter les traditions populaires, la littérature roumaine se développe librement à partir de 1830 environ et prend sa place modeste à côté des autres littératures européennes[1].

N. Cartojan.

1. On sait l'immense portée de l'influence occidentale, notamment française, en Roumanie, au XIX[e] siècle. Sur les importants travaux en ce domaine de M. Charles Drouhet, professeur à l'Université de Bucarest, nous avons donné ici même plusieurs comptes-rendus (1926, p. 174; 1928, p. 338; 1931, p. 473). On peut également consulter l'aperçu de M. B. Munteano que nous avons publié (1931, p. 515) sous le titre *la Littérature comparée en Roumanie*. [N. D. L. R.]

LES INFLUENCES ITALIENNES

SUR

L'ANCIENNE LITTÉRATURE YOUGOSLAVE

DU LITTORAL ADRIATIQUE

Quand les Slaves arrivèrent dans le sud-est de l'Europe, jusqu'à la mer, à l'aube du VII^e^ siècle, commença dans les villes de la côte orientale de l'Adriatique la « symbiose » entre l'ancienne population romane et les nouveaux venus. C'est ici, en face de la péninsule italique, que les Slaves poussent pour la première fois jusqu'à l'Occident afin d'atteindre une mer méridionale. C'est dans cette ambiance nouvelle qu'ils commencent — en recevant une nouvelle impulsion — à assimiler la civilisation méditerranéenne. Leur horizon spirituel se trouve élargi, ils n'ont qu'à donner libre essor à leurs qualités particulières.

Sur les beaux rivages que les Romains appelaient déjà *deliciae mundi*, un petit peuple de pâtres et d'agriculteurs, jouissant encore de toute la vitalité d'une race neuve, entre pour la première fois en contact direct avec la civilisation prodigieuse de Rome. Ce peuple aux institutions patriarcales, ayant un sens développé de la liberté ainsi que de la beauté, assimilait à sa manière de nombreux éléments de cette civilisation. Il accepte la religion chrétienne et reste fidèle à l'église romaine. Mais, avec cela, il ne délaisse pas ses caractères nationaux : au contraire, il les développe pour créer peu à peu son indépendance politique, économique et même — jusqu'à un certain degré — intellectuelle, grâce à une littérature en langue nationale. Ce peuple jeune sut profiter de différents apports de l'Italie pour construire, d'après ce modèle, sa civilisation propre qui répondra à sa mentalité, son goût et son

tempérament ; et pour affirmer sa personnalité, pour la sauver ainsi du péril d'être écrasée par la splendeur de la culture classique. Son attachement obstiné à sa langue l'aida dans cette tâche[1], étant donné que cette langue lui servait depuis le moyen âge à créer une littérature qui lui fût propre.

C'est ainsi que, dans ces villes romanes de l'Adriatique, l'urbanisme slave prit naissance d'après les modèles occidentaux[2]. La population de ces villes se renouvelait sans cesse en puisant dans l'*hinterland* slave, où apparaissaient et disparaissaient les premières formations d'États croates et serbes qui s'orientaient, d'après leur situation géographique, vers Rome ou vers Byzance. Les Slaves nouveaux venus finissaient par supplanter l'ancienne population romane dans les villes de l'Adriatique oriental.

Dans certaines régions, les Croates introduisent dès le x^e^ siècle des livres liturgiques, rédigés en langue slave, provenant des frères Cyrille et Méthode, de Salonique, qui avaient doté les peuples slaves — ainsi que Wulfila les peuples germaniques — d'une église nationale[3]. C'est ainsi que la religion même aidait les Slaves à affirmer leur nationalité. Après l'invention de l'imprimerie, les Croates font imprimer en Italie et surtout à Venise (à partir de 1483) nombre de livres en langue nationale[4]. La république de Saint-Marc ne se souciait évidemment pas de cette humble littérature croate qui était tout de même un facteur important dans la vie nationale de ses voisins d'outre-mer.

En dehors des œuvres ayant un caractère biblico-liturgique, on rencontre sur ce territoire d'autres œuvres didactiques et

1. Chez lui, le mot *langue* avait aussi le sens de *nation*.

2. Sur ce processus d'assimilation, voir Jireček, *Die Romanen in den Städten Dalmatiens* (*Denkschr. d. Wien. Ak. Phil.-hist. Cl.*, XLIX, 1-3, 1901-1904) ; — Bartoli, *Das Dalmatische*, 1-2. Wien, 1906 ; — Skok, *Razprave*, IV, 1 ; — *Slavia*, X, 449 ; — *le Monde slave*, II, 1 ; — Warnier, *Ibid.*, IV, 1 ; — Voïnovitch, *Ibid.*, III, 1 ; — *la Dalmatie, l'Italie*, etc. Genève, 1917 ; Intr. et ch. I.

3. Un de ces textes d'église est arrivé, en faisant maints détours, jusqu'en France. C'était au XVI^e^ siècle, et ce manuscrit mystérieux orné d'or, de pierres précieuses et de saintes reliques, est devenu ensuite le fameux *Texte du sacre*, sur lequel les rois de France prêtaient leur serment (Murko, *Gesch. d. älter. südslaw. Liter.* Leipzig, 1908, p. 176).

4. Ils commencèrent par éditer un missel : le premier missel slave, imprimé huit ans seulement après le premier missel qui fût imprimé en latin.

morales pour l'édification des croyants. Ce sont, pour la plupart, des traductions ou des remaniements de textes du Moyen âge écrits en latin ou en italien : des légendes, des oraisons ou textes hagiographiques, des visions (comme, par exemple, des visions extraites de la *Legenda aurea*, de Jacques de Voragine, du XIII[e] siècle). Tous ces essais n'appartiennent pas, à vrai dire, à la littérature proprement dite, n'ayant pas de prétentions artistiques, ou pas plus qu'ailleurs chez d'autres peuples. Plusieurs ouvrages d'ensemble, qui se sont conservés à travers les âges, nous font connaître cette littérature ascétique[1]. Une de ces « Sommes » commence avec la collection des traités moraux intitulée *Fiore di virtù*, probablement du bénédictin Tommaso Gozzadini, du XIII[e] siècle[2]. C'est, semble-t-il, la première en date parmi d'innombrables versions de cet ouvrage qui a été traduit chez tous les peuples d'Europe. Les Croates le transmettaient aux Serbes, ceux-ci aux Roumains et aux Russes. Pour les Roumains, c'est la première œuvre de leur littérature ayant un caractère profane[3]. A travers l'Italie, les Croates recevaient d'autres « romans moraux », contes ou thèmes littéraires d'origine variée. Par exemple, le conte oriental de Josafat et Barlaam, la vision de la vie d'outre-tombe du chevalier irlandais Jundal, un *contrasto* entre l'âme et le corps (*Visio Philiberti*) d'origine anglaise[4], etc. En Italie, de grands poètes vont se servir de ces matériaux, Dante ou Boccace, pour créer des œuvres éternellement vivantes; de l'autre côté de l'Adriatique, toute cette littérature médiévale n'a pas d'autre but que d'édifier le simple croyant. Mais il faut ajouter que, même dans les milieux populaires d'Italie, de pareils ouvrages étaient plus accessibles à la grande masse du public et plus appréciés que la *Divine Comédie* ou le *Décaméron*.

Dans la poésie lyrique à base religieuse, on ne trouve rien

1. Par exemple, *Libro od mnozijeh razloga*, éd. Rešetar. Belgrade, 1926; — Karasek, *Die ragusan. Legenden.* Prague, 1913; — Surmin, *Pov. knjiž. hrv. i srp.* Zagreb, 1898, 52; — Strohal, *Hrv. glagol. knjiga.* Zagreb, 1915, 131.

2. Strohal, *Cvét vsake mudrosti.* Zagreb, 1914; — Kolendic, *Prilozi*, III, 137; — Rešetar, *Dubrov. zbornik.* Belgrade, 1933, 10.

3. Cartojan, *Fiore di virtù in literat. român.* Bucureşti, 1928, p. 50, 64 et *passim* (*Archivum romanicum*, XII, p. 501, 512).

4. Ivšic, *Mélanges Rešetar.* Raguse, 1931, 209.

de personnel ou de vraiment artistique. Il faut mettre à part les psaumes et quelques hymnes majestueux qui sont chantés dans l'église jusqu'à l'heure présente dans ces mêmes traductions anciennes. Ce sont, entre autres, les séquences très connues du XIII^e^ siècle, composées par Saint Bonaventure, Tommaso da Celano, Saint Thomas d'Aquin, Jacopone da Todi et d'autres (ainsi le *Dies irae*, *Lauda Sion Salvatorem*, *Stabat Mater*, etc.). En dehors de cette poésie savante, les poésies populaires de l'époque (*laudi*) se retrouvent aussi sur la côte orientale de l'Adriatique. C'est le genre qui, provenant de l'Ombrie, atteint son apogée artistique avec Saint François d'Assise et Jacopone da Todi. La vogue mystique des associations de *Flagellanti* atteint, dès le XIII^e^ siècle, le littoral dalmate, dont la population s'exalte de ses *laudi* et de ses oraisons ardentes[1]. Dans l'exaltation mystique, dans cette croyance forte encadrée d'une forme rudimentaire, les âmes inquiètes de cette époque trouvent leur consolation ; d'autant plus que ces régions sont en butte à des accidents de toute sorte : guerres sanglantes, épidémies de peste, fléaux et catastrophes. Cette autre littérature ne se transplantait pas uniquement à l'aide des manuscrits : c'étaient les *joculatores Domini*, les *cantastorie* italiens, qui l'apportaient eux-mêmes pour charmer les masses de leur chant expressif accompagné de la *vielle* (*viola*)[2].

Les *sacre rappresentazioni* qui dérivent de ces *laudi* dialoguées sont imitées, dès le XV^e^ siècle, par les Croates, qui les enveloppent de la même atmosphère religieuse[3]. Ils n'ignorent pas ce genre littéraire, mais le niveau artistique, déjà assez bas, se trouve encore abaissé. On n'y trouve aucune note personnelle ou locale : les auteurs croates n'osaient pas, semble-t-il, introduire leur vie contemporaine dans ces pièces consacrées par une longue tradition. Là aussi, ces représentations sont exécutées par des confréries laïques.

1. Wesselofski, *Zur. Min. Nar. Prosv.*, 184, p. 85 ; — Konir, *Slavia*, VI, 704 ; — Divanovic, *Bull. de la Soc. scient. de Skoplje*, VII-VIII, 193 ; — Ivšic, *Sveslav. zbor.* Zagreb, 1930, 136.

2. Volpi, *Il Trecento*. Milano, 343 ; — Zaninovic, *List dubrov. bisk.*, XVI, 46 ; — Kolendic, *Prilozi*, VIII, 299 ; — Rešetar, *op. cit.*, 52.

3. Leskien, *Altkroatische geistige Spiele*. Leipzig, 1884 ; — Roić, *Nast. Vjesn.*, XXIII, 1 ; — Fancev, *Ibid.*, XXXIII, 109 ; XXXVI, 1 ; — *Gradja*, XI, 11.

Les besoins littéraires de ce milieu ne se bornaient pas à la littérature religieuse. Parmi les œuvres profanes d'amusement qui foisonnent en Europe en ce temps-là, plusieurs trouvaient le chemin des Slaves du Sud par l'Italie comme intermédiaire. Les Croates transmettront ces emprunts littéraires aux autres Yougoslaves, et ils arriveront jusqu'aux Russes. C'est pour cela que cette ancienne littérature croate n'est pas sans signification (malgré son humble valeur artistique) pour les études de littérature comparée, étant donné son rôle d'intermédiaire. Sur le littoral adriatique, les Croates ont connu d'assez bonne heure les chansons de geste et les romans antiques ou courtois de la littérature française médiévale pour les adapter ensuite dans leur propre langue[1]. Toutes ces œuvres arrivèrent chez eux à travers les Apennins et particulièrement grâce au voisinage de Venise, où se trouvait le foyer de la poésie épique franco-italienne. Cela donnait naissance aux rédactions croates du roman de Troie, d'Alexandre, de Tristan, de Lancelot, de Beuve de Hantone et d'autres[2].

Dans ces adaptations, il n'y a pas d'apports originaux : les traducteurs se contentaient de rendre accessible au public local ces thèmes qui intéressent les hommes de tous les temps. D'ordinaire, ils ne prenaient pas pour modèle les meilleures versions, mais de préférence les versions postérieures, délavées pour ainsi dire et pâlies, qui venaient d'Italie. C'est pour cela que, dans ces adaptations croates, on ne trouvera pas le reflet des qualités primordiales. Tous ces textes sont rédigés dans une langue mal assurée, le lexique est pauvre, des emprunts hybrides sautent aux yeux. Provenant d'un milieu tout différent, ces œuvres, transplantées parmi les Slaves, apportaient de nombreux éléments de la civilisation occidentale. Les Slaves ne connaissent pas, jusqu'à cette heure, les symboles de la chevalerie occidentale. Le culte de la dame, par

1. La popularité des principaux héros qui sont glorifiés par ces ouvrages est attestée aussi par de nombreux anthroponismes. Ces romans ont été lus même dans les monastères au début du XIV[e] siècle (Jireček, *op. cit.*, I, 68; II, 39, 49; III, 46, 55; — Skok, *art. cit.*, 11, 32; — Rajna, *Romania*, VI, 257; *Zeitsch. f. rom. Phil.*, XIII, 477).

2. Jagic, *Arkiv*, IX, 121; — Brückner, *Arch. für slav. Philol.*, XII, 467; — Jireček, *Ibid.*, XXV, 157; — Murko, *op. cit.*, p. 131, 142, 181; — *Deuxième Congrès international d'études byzantines*. Belgrade, 1929, 150.

exemple, est pour eux une découverte parmi d'autres, étant donné qu'ils considéraient la femme comme un être inférieur. Aussi, dans ces traductions, la poésie de l'amour et de la beauté féminine perd-elle son relief et manque-t-elle d'intérêt[1]. Néanmoins, ces histoires étranges plaisaient aux Slaves. La galanterie chevaleresque, les aventures, le romantisme mystique, tout cela jouissait du charme de la nouveauté, dans cette ambiance qui avait une autre tradition. Ces œuvres ne manquaient pas de prise sur l'imagination et sur la sensibilité de cette société patriarcale. Elles s'imposent bientôt comme un amusement agréable; et, dorénavant, on s'exaltera volontiers en prenant connaissance des héros tragiques, des chevaliers sans peur et sans reproche, des visions fantastiques. Mais toute cette expérience littéraire, transplantée dans un milieu étranger, n'a trouvé d'expression personnelle et artistique dans aucune œuvre originale.

C'est donc ainsi que la poésie épique médiévale de l'Occident arrivait jusqu'aux peuples slaves en influant — à la même époque — sur les Tchèques à travers l'Allemagne et sur les Yougoslaves par l'Italie.

La poésie chevaleresque (comme les légendes et les *laudi*) est propagée parmi les Croates non seulement par des manuscrits, mais aussi par des *cantatores francigenarum* qui passaient d'Italie sur l'autre rive de l'Adriatique[2]. C'est pour cela, sans doute, que cette poésie devient si connue et qu'on l'assimile si bien qu'elle se trouve liée même avec des traditions locales (comme, par exemple, Roland à Raguse)[3]. Il se peut, par conséquent, que cette poésie étrangère ait facilité l'essor de la poésie populaire des Yougoslaves qui, enclins par leur nature aux créations artistiques, vont trouver leur expression propre en créant l'épopée nationale[4], si vigoureuse dans sa simplicité et si originale qu'elle égale les meilleurs produits de la littérature populaire de tous les peuples. Les

1. Murko, *op. cit.*, p. 184.

2. Carrara, *Mélanges, op. cit.*, p. 229.

3. Wesselofski, *Arch. f. sl. Phil.*, V, 468; — *Li Annali della Repub. di Ragusa* (*Monum. spect. hist. Slav. mer.*, XIV). Zagreb, 1883, 11, 188, 201.

4. Wesselofski, *Z. M. N. P.*, janv. 1879, 89; — Maretic, *Rad*, 90, 106; — *Naša nar. epika.* Zagreb, 1909, 19, 191; — Popovic, *Pregled srp. knjiž.* Belgrade, 1909, 93, 98, 112; — Banaševic, *Revue des études slaves*, VI, 224.

problèmes spécifiquement nationaux et largement humains défilent dans cette poésie, la vie, ses luttes et ses tragédies intimes, les douleurs, les joies et les passions d'un peuple, tout cela se trouve exprimé dans les chants de ces rhapsodes slaves qui récitent leurs vers avec l'accompagnement des *gusle*. Leur mérite ne sera pas amoindri le jour où l'on saura d'une manière irréfutable que les auteurs de ces chants avaient connu dans les châteaux de leurs seigneurs ou dans les cloîtres la poésie épique occidentale qui vraisemblablement leur a servi de modèle.

Depuis longtemps, des légendes hagiographiques et des apocryphes de toute sorte se trouvent transplantés sur le sol croate. Ce sont les prédicateurs qui les apportent et les livres de prières les vulgarisent. En remaniant les légendes des saints, on les transforme, et quelques-unes parmi ces légendes ont été absorbées par la tradition populaire dans telle chanson ou dans tel conte[1]. D'autres détails puisés dans ce fond inspireront des gens de lettres. C'est ainsi que ces motifs font leur entrée dans la littérature proprement dite, mais après avoir été complètement transformés.

Il semble qu'avec d'autres courants spirituels, le mouvement de bogomiles (appelés aussi Cathares ou Albigeois) ait établi des liens entre les pays croates et les Balkans en général, et la Lombardie et la France méridionale[2]. Ce mouvement, qui prit naissance en Bulgarie, au x^e^ siècle, est, à vrai dire, le premier essai d'une réformation au sein du christianisme européen. Ses buts moraux, son pacifisme (les bogomiles s'appellent *buoni homines*), ainsi que le côté passif de la doctrine, caractérisent en quelque sorte l'âme slave, son manque de sens pratique, ses inclinations fantastiques et son pacifisme foncier. Les croyances des bogomiles ont laissé partiellement des traces dans la littérature et les mœurs des Slaves du Sud[3].

1. Maretic, *op. cit.*, 208; — *Arch. f. sl. Ph.*, VI, 428; — Brückner, *Ibid.*, IX, 384; — Jagic, *Ibid.*, 523; — Novakovic., *Ibid.*, 593; — Popovic, *Pripov. o devojci bez ruku.* Belgrade, 1905, 10 et *passim;* — *Pregled*, *éd. cit.*, 94, 146; — Corovic, *Letopis*, 250, 24; — Murko, *op. cit.*, 94, 142, 179; — Strohal, *Hrv. glag. umj. knj.*, *op. cit.*, 4, 18; — *Hrv. gl. knj.*, *op. cit.*, 122; — *Mirakuli*, I. Zagreb, 1917, 4.

2. Rački, *Starine*, I, 93; — *Rad*, t. 7, 8, 10, *passim*; — Anitchkof, *Joachim de Flore et les milieux courtois.* Rome, 1931, p. 56, 116.

3. Maretic, *op. cit.*, 194; — Murke, *op. cit.*, 82; — Prohaska, *Das kroatisch-*

Il est difficile de dire si le bogomilisme peut être considéré comme un précurseur idéologique de Wycleff, Hus, Luther et d'autres révolutionnaires religieux. Dans ce cas-là, les Slaves du Sud auraient ainsi rendu à l'Europe occidentale le bien et le mal qu'ils avaient reçus d'elle jusqu'à ce moment.

*
* *

Peu à peu un nivellement s'accomplissait entre les civilisations de l'une et de l'autre rive de l'Adriatique. A la fin du Moyen âge, la situation politique se transforma, en quelque manière, et les liens commerciaux devinrent plus fréquents : c'est ainsi que les nouveaux courants d'idées purent passer facilement dans ces régions-ci, avant d'arriver ailleurs. L'Humanisme et la Renaissance trouveront dans les villes dalmates un terrain propice pour y jeter les germes des moissons futures. Cette assimilation intellectuelle se manifeste par le fait même d'une littérature nouvelle en langue serbo-croate, littérature toute imprégnée de l'esprit de la Renaissance italienne.

Cette évolution se fait par étapes. Au seuil de l'époque nouvelle qui se prépare, nous trouvons les mêmes phénomènes qui se précisent dans la péninsule apennine. On ignore aujourd'hui les chiffres de la population autochtone romane dans les anciennes villes de la côte orientale de l'Adriatique à cette époque ; on ne sait si ces Romans pouvaient exercer une influence décisive dans ce milieu slavisé par des afflux incessants de l'*hinterland* slave. Mais il est certain qu'à partir du XIV[e] siècle de nombreux Italiens apportent dans ces régions des idées nouvelles. C'étaient pour la plupart des professeurs, des artistes, des hauts représentants de l'autorité ecclésiastique ou de l'autorité politique, des moines, des médecins, des notaires ou des chanceliers[1]. Avec cela, nombreux sont les fils de familles aisées qui vont étudier en Italie (de même que les clercs) pour puiser à la source même les idées en

serbische Schriftum in Bosnien. Zagreb, 1911, p. 18; — Pilar, *Bogomilstvo*. Zagreb, 1927, *passim*.

1. Pour Raguse (Dubrovnik), voir Cronia, *Atti e mem. della soc. dalmata di stor. patria*, I, 1; — Torbarina, *Italian influence on the poets of the Ragusan Republic*. London, 1931, 41, 55.

vogue. Ils rentraient dans leur pays imbus de la Renaissance italienne et tout prêts à propager l'esprit nouveau.

Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'à côté de la chasse et d'autres amusements de société, ces jeunes gens cultivés commencent à écrire des vers. L'Humanisme italien avait frayé le chemin à la littérature en langue vulgaire qui s'approche du peuple ; c'est ainsi que l'élite intellectuelle de Dalmatie, à la fin du xv^e^ siècle, commence à se servir, en faisant des vers, de la langue des gens du peuple, peu estimée jusqu'alors. L'analogie est complète : l'exemple de la Renaissance italienne suscitera sur ces rivages un vif intérêt et une vive sympathie pour la langue nationale. Dès ce temps-là, des écrivains s'efforcent de l'adapter pour le mieux aux nouvelles exigences poétiques et à l'expression littéraire en général. C'est de là que partit la première impulsion à concentrer toutes les capacités intellectuelles pour réaliser une grande tâche : créer un art nouveau, développer une activité littéraire et artistique qui égalera celle qu'on déploie, à la même époque, dans les autres parties de l'Europe.

Mais il faut noter expressément que, sur cette côte de l'Adriatique, les facteurs extérieurs n'étaient pas propices à cette évolution : d'une part, continuelle était la menace d'une invasion de la part des Turcs, qui, juste en ce temps-là, poussèrent jusqu'à la mer ; et d'autre part, la république de Venise n'était pas favorable à l'émancipation culturelle de sa population slave. Mais la force intellectuelle émanant de la Renaissance dotait ce peuple en péril d'une énergie nouvelle. La force de résistance dont il fut doué, sa force psychique innée, n'est pas à négliger non plus. Sans analyser de près les facteurs qui ont déclanché ce mouvement de rénovation et cette activité littéraire qui s'inspire de mobiles religieux, moraux, purement esthétiques, nationaux ou largement humains, il faut convenir que les Yougoslaves n'ont pas manqué d'attester, dans cette période, la richesse de leur âme et leur intérêt tout particulier pour des valeurs d'esprit.

Dans cette vague d'enthousiasme qui déferle vers l'idéal antique, l'art et la pensée gréco-latins, on trouve, dès le xv^e^ siècle, en Dalmatie, plusieurs humanistes de marque qui

s'efforçaient avec zèle d'assimiler la civilisation antique. Voici quelques exemples choisis parmi les plus remarquables.

Le seigneur ragusain Aelius Lampridius Cerva (Crijević, 1463-1520) a fait ses études à Rome. Il fut remarqué, dans l'entourage de l'humaniste Pomponio Leto, par ses poésies latines, ainsi que par ses dons d'orateur, et on lui décerna, sur le Quirinal, la couronne de laurier du *poeta laureatus*[1]. Rentré à Raguse, il continue à faire des vers latins du même genre, des écrivains locaux se groupent autour de lui : il remplira pendant des années le rôle d'initiateur pour les jeunes érudits et les poètes. Cerva est charmé par le monde antique au point de mépriser ce qui n'est pas grec ou latin. Au contraire, son contemporain J. S. Gučetić (Gozze), seigneur ragusain lui aussi, fait des vers en grec et en latin, sans oublier sa langue maternelle. Poète trilingue, il concilie dans son âme les différentes tendances de son époque. C'est alors, au moment où l'Humanisme se transforme en Renaissance, que naîtra la nouvelle littérature yougoslave.

Contemporain de Cerva est aussi Georgius Sisgoreus (Šižgorić), noble de la ville de Šibenik. C'est une personnalité intéressante : âme sensible, bon poète latin, docteur de l'Université de Padoue, il finira ses jours comme chanoine dans sa ville natale. Il aime son peuple, il s'intéresse vivement au folklore et à la poésie populaire. Šižgorić collectionne des proverbes populaires qu'il estime jusqu'à les traduire en latin[2].

A Split vit, à cette époque, Marko Marulić (Marulo, 1450-1524), un des écrivains ascétiques les plus populaires de l'Europe et, en même temps, le premier homme de lettres croate qui a conscience de son métier[3]. Lui aussi avait subi l'éduca-

1. Rački, *Starine*, IV, 155; — Jireček, *Arch. f. sl. Ph.*, XIX, 45.

2. Il fait imprimer ses *Elegiae et carmina* à Venise en 1477. Voir Srepel, *Rad*, 138, p. 208. *Gradja*, II, 1. — « ... *proverbiis* illyricis... nec leges Solonis, nec Numae Pompilii excogitationes, nec ipsa Pithagorica praecepta videntur acutiora... cantant *epithalamia*, qualia nec Catullus, nec Claudianus cecinisse fuit auditus... *amatorium carmen* tale noctu decantant, quale vix cultus Tibullus aut blandus Propertius aut lascivus Licoridis Gallus, aut Lesbia Sappho decantaret... meditantur *eglogas alternas :* diceres Dametam et Menalcam coram Palemonem modulari » (*De situ Illyriae*, ch. XVII).

3. Srepel, *Gradja*, II, 13; — *Nast Vjesn.*, VII, 346; — *Rad*, 146, 154; — *Judita*, introd. de Kasandric. Zagreb, 1901; — Medini, *Pov. hrv. knj.*, I. Zagreb,

tion classique en étudiant à l'Université de Padoue, mais les splendeurs de la Renaissance italienne ne lui font pas oublier le sol natal. Enclin au mysticisme, il se range parmi ceux qui, humanistes accomplis, veulent concilier l'esprit païen de la culture gréco-latine avec la morale chrétienne en montrant aux contemporains le chemin du salut. Dans ses ouvrages, le contraste entre le contenu religieux et la forme classique est évident, et Marulić rappelle, par ce fait même, certains humanistes italiens. Il écrit dans un bon latin des œuvres mystiques du type *De imitatione Christi*, qu'il traduit lui-même en serbo-croate. Ces œuvres latines sont souvent rééditées et traduites dans diverses régions de l'Europe : Marulić a touché juste en s'adressant à l'imagination et à la sensibilité des croyants. Mais il ne se contente pas de ces succès. Il aime avant tout ses compatriotes, son peuple qui ne comprend ni le latin ni l'italien et qui se trouve éprouvé par un destin cruel. Et Marulić voudrait le consoler en écrivant des vers en langue vulgaire. C'est ainsi que cet humaniste religieux est devenu le premier écrivain croate.

Les œuvres croates de Marulić sont, sauf une exception, toutes en vers : des chants épiques ou lyrico-religieux, parmi lesquels se trouvent des adaptations ou des paraphrases de saint Bonaventure et d'autres mystiques du moyen âge. Il est intéressant comme exemple de l'humanisme qui, transplanté en Dalmatie, acquiert un caractère local. Il suit, d'un côté, l'exemple des humanistes italiens qui imitent la poésie classique et s'inspire, de l'autre côté, de la manière de ces humbles chanteurs anonymes du peuple qui, avant l'époque humaniste, avaient fourni toute la nourriture spirituelle des classes populaires. Malgré le fait que cet écrivain savant connaissait sans doute la littérature italienne de la Renaissance, cette littérature même n'a pas laissé de traces dans ses œuvres. Mystique et ascète, Marulić n'aimait pas la poésie légère et frivole[1].

1902, 76; — Vodnik, *Pov. hrv. knj.*, I. Zagreb, 1913, 99; — Fancev, *Rad.*, 245, 1; — Lo Parco, *Archivio stor. per la Dalmazia*, XI, 30.

1. On constate que Marulić ne possédait presque aucun livre italien, malgré le fait que sa bibliothèque était bien aménagée (voir son testament, Kolendic, *Maruliceva oporuka*. Split, 1924, 14). Jusqu'à présent, on ne savait s'il avait fait des vers en italien, mais prochainement seront publiés deux sonnets italiens inédits, que M. Fancev m'a aimablement cédés, et dont l'auteur est probablement Marulić.

Parmi les *Rime* de Pétrarque, une seule trouva grâce devant lui, la dernière, l'hymne *Vergine bella che di sol vestita...*, qu'il traduisit en élégants distiques latins. Cette traduction, parue en 1508, se trouve insérée dans un livre d'ascèse, dû à Marulić, qui fut douze fois édité et une fois traduit en italien. C'est ainsi que Marulić contribua à la diffusion d'une des *canzoni* les plus connues de Pétrarque. Cette même *canzone* fut traduite en serbo-croate par un compatriote de Marulić, Božičević[1].

*
* *

Parmi les villes du littoral, Dubrovnik (Raguse) jouissait d'une situation toute particulière : cette petite république se trouvait en contact permanent avec l'Italie d'un côté et les Balkans de l'autre. Le commerce avec l'étranger crée une certaine aisance qui aide puissamment l'essor intellectuel et artistique. La littérature ragusaine, qui date de cette époque, aura plusieurs siècles d'existence : jusqu'au moment où Napoléon abolira cette république et l'englobera dans ses « Provinces Illyriennes ».

Les initiateurs de la littérature ragusaine sont deux poètes lyriques : le noble S. Menčetić (Menze, 1457-1527) et D. Držić (Darsa, 1461-1501), fils du peuple. Tous les deux prennent pour modèle les pétrarquistes du type populaire, leurs contemporains : Serafino Ciminelli dell' Aquila, Baldassare Olimpo, Pulci, Lorenzo il Magnifico, Poliziano — pour ne citer que les principaux[2]. A Raguse, comme ailleurs, Pétrarque exerce son influence par l'intermédiaire de ses imitateurs des xv^e^ et xvi^e^ siècles, qui semblaient l'emporter sur le maître[3]. Il faut insister aussi sur le fait que c'est là que, pour la première fois — après l'Espagne — on peut constater une influence de la poésie lyrique de Pétrarque en dehors de la péninsule italique[4]. Serafino, « le dernier troubadour », jouit de la plus grande popularité. Les Ragusains le prennent pour modèle, en chantant, avec accompagnement de *liuto*, la gloire de la

1. Matic, *Gradja*, IX, 87.
2. Krekovic, *Nast. Vjesn.*, XVI, 241, 329, 401, 481; — Forbarina, *op. cit.*, 91.
3. Vianey, *le Pétrarquisme en France*. Montpellier, 1909, p. 6 et *passim*.
4. Farinelli, *Italia e Spagna*, I. Torino, 1929, p. 65.

bien-aimée, ou bien en amusant la société seigneuriale des châteaux par leurs petites chansons de huit vers pareils aux *strambotti* et aux *rispetti* italiens. Il semble qu'ils connaissaient aussi la poésie populaire d'Italie, imitée, dans une certaine mesure, par leurs modèles. Les premiers poètes lyriques de Raguse accueillirent avec sympathie cette poésie à la mode qui répondait si bien aux libres goûts de la Renaissance. Cette allure du chant populaire leur plaisait, y compris la note sensuelle. Il faut souligner aussi qu'avant ce temps-là la littérature en langue serbo-croate ne possédait rien de plus raffiné et de plus savamment harmonieux. Cette *canzone* pétrarquiste se trouvait plus proche de la chanson de ces humbles chanteurs populaires, précurseurs des Menčetić et de Držić. Cette poésie lyrique n'était pas sans influencer l'esprit et la forme des premiers pétrarquistes ragusains, qui gardaient leurs attaches avec la chanson populaire de leur pays. C'est pour cela qu'on peut constater dans ces œuvres une note particulière qui provient du croisement de ces deux influences d'ordre différent.

Après la réforme de Bembo, qui a rapproché la poésie érotique de son temps de la forme (sinon de l'esprit) du Maître, la deuxième génération des poètes ragusains manifeste des velléités analogues. On les trouve chez Ranjina (Ragnina), de noble famille, qui a des attaches avec les poètes du Quattrocento, et chez D. Zlatarić, qui imite (avec Ranjina) d'autres poètes contemporains, en les traduisant à l'occasion (Ariosto, A. di Costanzo, G. della Casa, B. Tasso)[1]. Eux aussi, ils condamnent le ton et la phraséologie populaires de leurs précurseurs immédiats. Ils manifestent plus de discrétion, leur art est plus nuancé. L'idéal platonique de Pétrarque est adopté de nouveau, malgré le fait que ces pétrarquisants professent dans la vie une opinion toute différente. Ils ne méprisent pas non plus la poésie autochtone; à l'occasion, ils feront des vers pour des amusements populaires. Cela ne les empêchera pas de composer de temps à autre un sonnet en italien. Ils y réussissent parfois si bien qu'un pétrarquiste français comme Philippe Desportes traduira, entre autres, quatre sonnets du Ra-

1. Torbarina, *op. cit.*, 142, 202; — Kombol, *Gradja*, XI, p. 64.

gusain Ranjina[1]. Il y avait en Dalmatie, en ce temps-là, toute une pléiade de poètes qui faisaient des vers italiens, en publiant des recueils tout entiers dans le mode pétrarquiste qui s'ajoutent aux innombrables *canzonieri* du Cinquecento[2].

Dans ces milieux littéraires et artistiques, les femmes d'esprit ne faisaient pas défaut[3]. On y trouve, de même, des académies, des salons où s'assemble cette société qui n'ignore rien de la littérature italienne de l'époque[4].

Dans quelques îles dalmates, des poètes lyriques se font remarquer. A. Lucić (Lucio, 1484-1553) par exemple, qui imite Pétrarque, Bembo, Arioste[5]. A Zadar, il y a P. Zoranić (*1508), auteur d'une pastorale en vers (*les Monts*, Venise, 1569) à la manière de Sannazzar (*Arcadia*). Il imite, lui aussi, la poésie de Pétrarque et traduit plusieurs de ses sonnets[6]. Cent ans après, à l'apogée du marinisme, J. Mršić, de la même ville que Zoranić, publiera à Venise un recueil pétrarquiste (1647)[7].

A Raguse, c'est, en somme, Pétrarque qui domine la poésie lyrique, tout comme en Italie, jusqu'à l'apparition de la muse brillante du cavalier Marin, au début du XVII^e siècle. Par son charme sensuel, sa virtuosité achevée, cette poésie supplantera celle de Pétrarque, qui ne répondra plus aux goûts *baroques* de la société nouvelle. Les littérateurs ragusains s'efforcent de suivre de près le maître adoré et son école en essayant de rendre dans leur langue ce torrent de mots harmonieux et de métaphores hardies. Ils traduisent, à côté de Ma-

1. Vianey, *op. cit.*, p. 203, 233, 236.

2. S. Bobali (Bobaljevic) et M. Monaldi à Raguse et L. Pasquali à Kotor parmi d'autres (Körbler, *Rad*, 212, 1; — Zink, *Atti e mem. d. Soc. dalm. di st. pat.*, I, 249; — Dayre, *Revue des études slaves*, XII, 219).

3. Cvijeta Zuzorić (Flora Zuzzeri), par exemple, qui fut adorée des poètes. C'est Torquato Tasso (entre autres) qui a composé trois sonnets et cinq madrigaux en son honneur (*Le rime di T. Tasso*, éd. Solerti, II. Bologna, 1898, 442; — Forbarina, *op. cit.*, 74).

4. Une liste des livres achetés en 1549 par un libraire ragusain à Venise se trouve conservée. En dehors des livres grecs et latins, on y trouve Ariosto, Berni, Castiglione, Giraldi, Machiavelli, Manuzio, Petrarca, Pietro Aretino, Poggio, Pontano, Pulci, Valla, Varchi et puis *Bovo d'Antona*, *Fior di virtù*, *Florio e Biancifiore*; — Jireček, *Arch. f. sl. Ph.*, XXI, 435, 511.

5. Kasandric, *Glasn. Mat. dalm.*, II, 267, 380.

6. Matic, *Arch. f. sl. Ph.*, XIX, 466.

7. Kolendic, *Prilozi*, II, 37.

rino, ses premiers successeurs : G. Preti ou Ciro di Pers. Ils préfèrent ces disciples, qui manifestent plus de réserve et de retenue : la Contre-Réforme se fait sentir.

*
* *

Cet état de choses durera jusqu'à la fin du siècle. C'est alors que commence à prévaloir la réaction organisée par l'*Accademia degli Arcadi* de Rome. En dehors de cette influence, il y a celle de Chiabrera, qui avait conquis les Ragusains par le charme léger de sa poésie anacréontique : tel J. Bunić (Bona), poète qui a de la grâce[1]. A la fin du XVII[e] siecle, on fonde à Raguse l'*Académie des oisifs* (*Accademia degli Oziosi* ou *Ispražni*), qui a des buts analogues à l'Arcadie romaine. Elle sera considérée comme une de ses nombreuses *colonies*[2]. C'est dans ce milieu qu'apparaît le dernier poète de l'ancienne littérature ragusaine qui mérite ce nom : J. Gjurgjević (Giorgi, 1675-1731). Dans sa poésie érotique, qui a de la variété et de l'élégance, les influences de Marino et des poètes de l'Arcadie se trouvent combinées. L'érotisme raffiné de l'époque s'exprime avec beaucoup de grâce dans ces poésies en style rococo. P. Kanavelović (Canavelli), membre de la même académie, est un versificateur fécond. Dans la première période, sa poésie souriante suit les traces de Marino pour sacrifier plus tard au goût arcadien.

C'est l'époque où d'innombrables académies littéraires surgissent dans toute l'Italie. L'*Académie slave* est fondée à Split en 1700; l'Académie *degli Incaloriti* l'a précédée à Zadar en 1694; à Raguse, les académies sont au nombre de trois. Toutes ces institutions ont pour but de cultiver la langue et la littérature nationales en s'intéressant au latin ou à l'italien. Mieux encore, des Ragusains habitant Rome fondent, en 1719, une *Académie de la langue slave* pour enrichir et pour épurer leur langue maternelle. Étant donné que les académies italiennes de cette époque n'ont pas réussi à s'imposer en présentant des résultats acquis d'une façon durable, il ne faut pas s'étonner si ces académies n'ont pas donné grand'chose

1. Kulišic, *Dž. Bunic.* Raguse, 1911, 69, 159.
2. Deanović, *Rad*, 248, 1.

en Dalmatie. Elles restent une preuve évidente des analogies qui existent entre la vie intellectuelle de l'Italie et celle qu'on menait de l'autre côté de l'Adriatique.

Tous les genres de la littérature italienne de l'époque se retrouvent en Dalmatie. A Raguse, par exemple, des *mascherate* (ou *canti carnascialeschi*) jouissent d'une grande popularité en répondant aux besoins des masses populaires, avides de spectacle. L'habitude de ces fêtes vraiment démocratiques, surtout pendant le Carnaval, auxquelles le Magnifique portait assez d'attention pour leur destiner ses vers, fut enracinée bientôt dans toute l'Italie et traversa l'Adriatique. Les Ragusains, prédisposés par leur tempérament à la farce et à la satire, réussiront à merveille dans ce nouveau genre en glorifiant les délices épicuriennes de la vie, surtout l'amour. Plusieurs poèmes de ce genre ne manquent pas de fraîcheur, même d'originalité. La meilleure « masquérade » est celle de Cubranović : une bohémienne masquée dit — non sans esprit — la bonne aventure aux jeunes dames pendant le Carnaval. L'ouvrage de Cubranović est un bel exemple de ce mélange des modèles italiens et des éléments locaux, et, dans l'espèce, du folklore[1]. Ce genre littéraire plaisait beaucoup aux Ragusains; d'autres poèmes analogues, mais plus réalistes et satiriques, suivront.

Le théâtre italien du XVI^e^ siècle, qui a exercé une grande influence en Europe, guida les premiers pas du nouveau théâtre croate en Dalmatie pendant la Renaissance. Dans les villes dalmates, ce ne sont pas les troupes d'acteurs italiens qui l'ont introduit (comme ailleurs), mais des écrivains du pays et des amateurs locaux se sont faits ses propagateurs. On représente, à l'occasion, toute sorte de drames. C'est ainsi que ce théâtre local se développera jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, date où les troupes italiennes commencent à venir en Dalmatie pour supplanter peu à peu les efforts locaux[2].

En dehors des mystères de caractère religieux, anciens et nouveaux, qui ont été élaborés d'après des modèles italiens,

1. Medini, *Arch. f. sl. Ph.*, XXII, 69.
2. Rešetar, *Nar. Starina*, I, 97; — Deanović, *Mélanges*, cit. 289. — Fancev, *Nast. Vjesn.*, XXXIX, 3.

à partir du XVI^e siècle le drame profane prend naissance en se développant dans deux directions opposées : le drame classique et le drame populaire. C'est dans ce domaine qu'excelle un des meilleurs comédiographes des anciennes littératures slaves — le Ragusain M. Držić (Darsa, 1508-1567)[1]. En étudiant à Sienne, à l'époque où florissait la *comédie rustique*, et en prenant part aux représentations des associations théâtrales (*congreghe*), Držić forma son goût et son expérience théâtrale. Il ne copie pas ses modèles, il les adapte, au contraire, afin que ce cadre puisse répondre aux exigences locales de Raguse et c'est ainsi qu'il crée ses pièces originales, des tableaux riches et vivants, chroniques dramatisées de sa ville natale. Il remplace les pâtres de convention et le grotesque du théâtre siennois par de vrais paysans pris aux environs de Raguse, d'un comique réaliste. Dans des clichés de la pastorale, il introduit des éléments de la tradition nationale et du folklore. Les nymphes deviennent des fées slaves (*vile*) ; les personnages reçoivent des noms slaves et l'action se trouve située dans le milieu local. De même que Držić slavisait le cadre du théâtre italien de l'époque, N. Naljeković (Nale), son compatriote et contemporain, applique le même procédé dans ses comédies pastorales. A côté de ces comédies populaires, Držić écrit des *comédies érudites*. Il y témoigne de son indépendance en adaptant des sujets classiques puisés dans Plaute, Térence, Arioste ou Boccace. Il connaissait, bien entendu, les maîtres contemporains de la comédie comme Aretin, Ruzzante et Calmo[2].

Après Držić et Naljeković, on trouve à Raguse, jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, des comédies originales, peu nombreuses, à vrai dire, à côté des adaptations de provenance italienne. A la fin du XVII^e siècle, on commence à connaître Molière ; c'est l'époque où il devient très populaire en Italie. Les Ragusains l'adaptent d'après les adaptations italiennes[3]. Sur

1. *Stari pisci hrv.*, VII^2. Zagreb, 1930, introd. de Rešetar ; — Skok, *Razprave*, V-VI, 1.

2. Il se trouve que, par hasard, Držić a puisé dans Plaute et Boccace (ou dans quelque adaptation de ces auteurs) trois sujets que prendra aussi Molière pour en faire son *Avare*, son *George Dandin* et le *Mariage forcé* (Popovic, *Iz književnosti*. Belgrad, 1906, 62).

3. Matić, *Rad*, 116, 164 ; — P. Toldo, *l'Œuvre de Molière et sa fortune en Italie*. Turin, 1910, p. 169 et *passim*.

telle ou telle île de l'archipel dalmate, on joue en même temps des comédies populaires du Vénitien Ruzzante[1].

Les comédies à part, la littérature ragusaine compte, entre les XVI^e^ et XVIII^e^ siècles, un bon nombre de tragédies, de pastorales, de mélodrames — tout cela plus ou moins d'après le moule italien. Sauf la traduction d'*Électre* de Sophocle, faite par Zlatarić, toutes les autres tragédies classiques semblent avoir été traduites d'après le texte italien. *Jocaste* et *Hécube* d'Euripide, par exemple, sont toutes les deux traduites d'après l'adaptation de Lodovico Dolce. Les Ragusains n'oublient pas les tragédies sanglantes et compliquées des auteurs contemporains de moindre importance comme Luigi Groto (*Dalida*, le même sujet que dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare). Signalons encore, parmi d'autres exemples, *Atamante* de Girolamo Zoppio. On trouve encore des sujets locaux qui sont portés au théâtre, mais des adaptations italiennes foisonnent partout. Les épigones font ressortir de plus en plus les défauts des anciens modèles et les Ragusains semblent en avoir complètement ignoré d'autres : les grands auteurs dramatiques de l'Europe au XVII^e^ siècle.

L'intérêt pour l'idylle classique avait été considérable à l'époque de la Renaissance. Ce goût idyllique s'accentue de plus en plus : la haute société aime à jouer aux bergers et s'approcher (ne fût-ce qu'à l'aide d'un camouflage littéraire) de la nature. L'allégorie pastorale s'introduit ainsi dans la poésie lyrique et dans le drame. Le premier drame ragusain qui s'est conservé est une allégorie pastorale datant de la fin du XVI^e^ siècle. C'est un épithalame d'après une œuvre d'Antonio Ricco[2]. Peu après, M. Vetranović (Vetrani) dramatise le mythe d'Orphée, comme l'avait fait Politien cinquante ans auparavant[3]. Après Vetranović, plusieurs auteurs montreront une prédilection spéciale pour la pastorale. Ils choisissent leurs modèles avec goût : dans une période de cent ans, ils ont traduit deux fois l'*Aminta* du Tasse, le *Pastor fido* de Guarini et probablement *Filli di Sciro* de Guidobaldo Bonarelli, les meilleures pastorales italiennes[4]. Il est curieux de savoir

1. Fancev, *Godišnjak Svenč. u Zagrebn*, 1929, 140; — *Gradja*, XI, 95.
2. Rešetar, *Arch. f. sl. Ph.*, XXII, 613.
3. Kolendić, *Nast. Vjesn.*, XVII, 3.
4. Skok, *Prilozi*, II, 139; — Meozzi *(Azione e diffusione della lett. ital. in*

que la traduction de Zlatarić (publiée à Venise en 1580) précéda de quelques mois l'impression du texte original de l'*Aminta ;* et cette traduction est la première en date ; une foule d'autres suivra bientôt.

La pastorale italienne ne se reflète pas seulement dans les traductions, mais aussi dans les œuvres originales du même genre qu'elle a suscitées. L'intrigue très simple de l'*Aminta* et le lyrisme délicat qui enveloppe cette pièce servirent de modèle au plus grand poète ragusain, Ivan Gundulić (Gondola, 1589-1638), qui a écrit une pastorale analogue et pourtant originale, *Dubravka*. Tout en profitant de la lecture du Tasse, Gundulić exprime, dans sa gracieuse pastorale, ses sentiments propres et l'idéal supérieur de sa ville natale. Cette petite pièce pastorale n'est qu'un hymne ardent à la justice et à la liberté, glorification de l'amour vrai et de la beauté. Dans la république ragusaine d'alors, où régnait la liberté, l'amour véridique de la plus belle pastourelle et du plus beau berger vaincra tous les obstacles, les procédés magiques, toutes sortes de machinations odieuses et la corruption. C'est ainsi que Gundulić, en appliquant le cadre étranger à des circonstances locales, en s'inspirant des traditions du peuple et des sentiments vivants, a créé le petit chef-d'œuvre qui s'est maintenu au répertoire du Théâtre national[1].

Le mélodrame italien avait conquis, à l'aide de sa musique charmante et de son pittoresque, de nombreuses villes d'Europe. Il trouve un écho à Raguse de très bonne heure, même avant d'arriver à telle ou telle ville de la péninsule. Après le premier essai heureux en 1594, le créateur du genre, Ottavio Rinuccini, donne son deuxième mélodrame, *Euridice* (1600), qui est traduit par le Ragusain P. Primović (Primi), édité à Venise en 1617. Le troisième mélodrame de Rinuccini,

Europa (s. XV-XVII). Pisa, 1932, 266) parle d'une façon inexacte de ces traductions ragusaines et d'autres. Il faut dire que, dans cette étude de littérature comparée, les littératures slaves se trouvent ignorées, à l'exception de la littérature polonaise.

1. Pendant le XI[e] Congrès international de la Fédération des Pen clubs, cette pièce fut représentée par l'ensemble du Théâtre national de Zagreb et à la même place (devant l'hôtel du primer) où, il y a trois siècles, elle fut représentée pour la première fois par des amateurs ragusains. Signalons que la *Dubravka* suscita beaucoup d'enthousiasme parmi les hôtes étrangers du dit congrès.

Arianna, mis en musique par Monteverdi, est traduit par Gundulić même. Toute une série d'adaptations ragusaines des mélodrames italiens va suivre. Parmi ces *drammi per musica* ou bien *libretti* on trouve beaucoup d'épisodes dramatisés qui sont pris dans les épopées romantiques de l'Arioste et du Tasse[1]. Il paraît à peu près certain que toutes ces pièces adaptées n'étaient pas exécutées à Raguse avec la musique qui les accompagnait : on les aurait adaptées de telle sorte que la musique ne jouait qu'un rôle tout à fait secondaire. On ne sait pas quelle était cette musique et d'après quelles mélodies les interprètes chantaient leurs rôles. Certains chants d'église et quelques fragments des *mystères* ont été chantés d'après les mélodies des chansons populaires; il n'est donc pas impossible que, dans ces mélodrames ragusains, il y ait eu quelques éléments de musique nationale. Parmi les écrivains ragusains qui s'occupent du mélodrame, Gj. Palmotić (1606-1657) excelle dans ce genre. Sa fécondité le fait remarquer, de même que la note slave qu'il introduit dans les mélodrames.

L'*Orlando furioso*, antérieur de soixante ans à l'épopée du Tasse, était plus éloigné de la mentalité du public ragusain, non pas seulement par sa date, mais aussi par son caractère. Les milieux ragusains n'ont pas d'aussi vivaces traditions de chevalerie; l'œuvre de l'Arioste ne leur offrait qu'un certain nombre d'épisodes romantiques qui serviront pour le théâtre. La *Gerusalemme liberata* suscita à Raguse un intérêt plus vif et servit immédiatement de modèle. L'épopée romantique de l'Arioste ne pouvait prendre racine en Dalmatie : cette œuvre est la plus belle, mais aussi la dernière fleur d'une tradition légendaire en train de mourir, tandis que, de l'autre côté de l'Adriatique, le monde chrétien avait d'autres intérêts et d'autres soucis. Gundulić, dans sa jeunesse, s'apprête à traduire le chef-d'œuvre du Tasse; il abandonne à la fin ce projet pour créer lui-même une grande épopée du même type : *Osman*, qui est considérée, surtout du point de vue historique et national, comme un des monuments les plus remarquables

1. Par exemple les pièces de F. Festi, A. Aureli, P. Acciauioli, A. Zeno, Metastasio et d'autres. Kolendić, *Knj. Jug*, II, 302; — Dayre, *Revue des études slaves*, XI, 61; — Deanović, *Arch. f. sl. Ph.*, XXXVI, 388; — *Atti dell'Accad. degli Arcadi*, VII-VIII, 10.

des anciennes littératures des Yougoslaves[1]. Datant d'un demi-siècle après la *Jérusalem délivrée*, *Osman* atteste la même inspiration : tout imprégné de la crainte du danger turc et du désir d'obvier à ce péril. L'atmosphère créée par la Contre-Réforme était favorable à de pareilles œuvres : dans ce même siècle, on voit apparaître en Italie plus d'une centaine d'imitations de la *Jérusalem délivrée*. On peut trouver chez Gundulić une note particulière : il se soucie, de préférence, de ce qui arrivera aux Slaves du Sud qui doivent essuyer les premiers le choc turc. C'est peut-être pour cela que Gundulić compte avant tout sur l'aide qui viendrait de la part des autres Slaves : des puissants Polonais, qui combattent alors les Turcs avec grand succès.

Ce ne sont que les points de départ : le poète créera ensuite son monde idéal, peuplé de personnages fantastiques qui rejettent au second plan tout le reste. Pareil au Tasse, Gundulić oublie souvent la trame principale de son récit au profit de détails, qu'il s'agisse d'épisodes idyllico-romantiques ou de passages purement lyriques. Dans ces créations, le Ragusain suit aussi le chemin indiqué par l'homme de Sorrente : le Tasse lui-même a dû comprendre que ses personnages épisodiques représentaient la partie la plus vivante de son œuvre. Car, il faut le dire, ce n'était pas une époque héroïque que ce temps-là. La haute société d'alors, gâtée par le bien-être, avait adopté l'allégorie pastorale, préférant la grâce légère et enjouée à la force ; mais cette même classe sociale accepte avec intérêt les épopées héroïques des épigones du Tasse. Ces poètes lui apportaient tout un monde imaginaire de rêves et de fantaisie ; en lisant ces œuvres, on s'éloigne du monde réel pour trouver l'illusion qui console[2]. Malgré le parrainage évident du Tasse, on trouve dans l'*Osman* de Gundulić des traces certaines de la poésie populaire, de l'histoire et des traditions nationales. La note personnelle n'est pas absente non plus : Gundulić s'identifie, en quelque sorte, avec son peuple qui, déchiré et sous le joug turc, lutte pour son

1. Cette œuvre fut traduite en italien et éditée par Vidovich, *l'Osmanide*. Raguse, 1838 ; — Jensen, *Gundulic und sein Osman*. Göteborg, 1900 ; — Cronia, *l'Europa orientale*, V, 108 ; — Haler, *Gundulicev Osman*. Belgrade, 1929.
2. Belloni, *Il poema epico e mitologico*. Milano, p. 254.

indépendance politique. Ses éléments divers — fonds classique, influence italienne, inspiration slave — se trouvent réconciliés d'une façon assez heureuse dans son œuvre. Le génie national s'est révélé dans ses vers.

Au XVII[e] siècle, la poésie religieuse du Cinquecento n'est pas sans laisser de traces dans la littérature ragusaine. Deux parmi les meilleurs poèmes de cette veine épico-religieuse, *De partu Virginis* de Sannazar et *Christias* de Girolamo Vida, sont traduits de bonne heure. A Raguse, on imite aussi quelques poèmes religieux qui sont inspirés de la Bible. Ce sont des motifs capables d'intéresser la société d'alors : l'histoire de Madeleine, de l'Enfant prodigue, etc.

Une partie de l'activité littéraire témoigne d'une émancipation évidente à l'égard de l'Italie ; ces œuvres doivent très peu ou ne doivent rien à la littérature de la péninsule (et c'est pour cela qu'elles n'entrent pas dans le cadre de cette étude). Signalons, à titre d'exemple, P. Hektorović (1487-1572), gentilhomme de l'île de Hvar. Son *ecloga pescatoria* intitulée *la Pêche* (Venise, 1568) est fort originale. L'auteur applique la formule du genre d'une façon toute personnelle, en s'inspirant des impressions subies pendant une excursion de pêche.

*
* *

En résumant cet aperçu sommaire, nous devons constater ceci : la littérature italienne à l'époque de la Renaissance se reproduit dans toute sa richesse et dans sa variété parmi les villes de la côte orientale de l'Adriatique. C'est là que, depuis le X[e] siècle, la littérature yougoslave ne cesse de se développer et de s'enrichir ; plusieurs centaines d'écrivains de toute sorte ont contribué à constituer cette littérature, qui est le résultat des influences venues de l'Italie et du fond national slave ; ce peuple, tout en acceptant la civilisation occidentale, n'a pas oublié ses penchants nationaux et son caractère spécifique. C'est ce qui explique la nature particulière des influences exercées par la poésie de Dante, de Pétrarque, de l'Arioste ou du Tasse, pour ne citer que les plus grands[1]. Ce particularisme

1. Sur l'influence de Dante et de Pétrarque, voir Cronia, *l'Europa orientale*, I, 4, 114, 304; — *Annali della Cattedra petrarchesca*, IV, 1. — M. Henri Hau-

se manifeste surtout dans l'adaptation des genres littéraires qu'on s'efforce de slaviser. Quelques produits de ce croisement d'influences ne sont pas loin des chefs-d'œuvre qui appartiennent, à juste titre, au patrimoine commun de la littérature mondiale. L'influence italienne a aidé cette littérature à se dégager, à prendre son envol. Les Yougoslaves rivalisent, pour ainsi dire, avec leurs modèles en voulant affirmer leurs aptitudes littéraires, en gardant leur personnalité nationale. Et, à la fin, cette ancienne littérature a contribué à l'essor d'une nouvelle activité littéraire chez les Croates et chez les Serbes, à l'époque du romantisme; activité plus indépendante, qui se développera loin de la mer, dans de nouveaux centres intellectuels accessibles aux courants généraux de la pensée européenne[1].

Mirko DEANOVIĆ.

vette (*les Poésies lyriques de Pétrarque*. Paris, 1931) ne prend pas en considération le pétrarquisme chez les peuples slaves.

1. Cronia (*l'Europa orientale*, IV, 94) a donné un aperçu des influences italiennes dans la littérature serbo-croate des origines jusqu'au début du XX[e] siècle.

LE COMTE F.-A. DE SPORCK

ET

LE JANSÉNISME FRANÇAIS EN BOHÊME

Les relations très fréquentes que la Réforme tchèque entretenait avec la France furent interrompues brutalement par la défaite des protestants tchèques à la Montagne Blanche, en 1620. Le coup de glaive qui trancha la vénérable tête blanche de Václav Budovec de Budova, chef de l'insurrection et ami de Théodore de Bèze, coupait en même temps, et pour longtemps, tous les liens du pays avec la vie intellectuelle de l'Occident. Karel de Žerotín qui, dans sa brillante jeunesse, avait été l'ami, le compagnon d'armes et le créancier de Henri IV, consumait tristement, dans son exil volontaire de Breslau, une vieillesse amère. La nation tchèque, privée de son élite intellectuelle, agonisait sous la poigne de l'impitoyable vainqueur qui, pour la sauver de l'horreur de l'hérésie, a failli la rayer du nombre des nations vivantes. Des condottieres étrangers s'installent dans les châteaux de la noblesse tchèque émigrée, soit qu'ils les aient reçus de l'empereur en récompense des services rendus, soit qu'ils les aient achetés à vil prix : le luxe qu'ils y déploient forme un contraste criant avec la misère des pauvres serfs. Le zèle des Jésuites a fini par triompher et, au bout d'un siècle, le pays est presque entièrement ramené au giron de l'Église, du moins en apparence. Mais le démon de l'hérésie persiste encore dans le cœur des paysans, surtout dans les provinces du nord-est de Bohême : Charles VI entreprendra, vers 1720, une nouvelle et violente campagne de persécution.

Dans cette atmosphère de despotisme intellectuel, un personnage comme le comte de Sporck fait figure d'homme éclairé et de précurseur.

Grâce aux travaux récents de quelques historiens, notamment H. Benedikt et Jos. Pekař, il nous est possible de tracer de lui un portrait plus précis et plus conforme à la vérité, et d'apporter certaines modifications à l'esquisse que nous avons donnée dans notre *Histoire de la littérature tchèque*.

François-Antoine de Sporck naquit le 9 mars 1662 à Lysá, en Bohême. Son père, Jean, comte de Sporck, fils d'un paysan wurtembergeois, était le type accompli du condottiere de la guerre de Trente ans; ayant reçu son baptême du feu à la Montagne Blanche, pendant un demi-siècle il se battit sur tous les champs de bataille de l'Europe centrale, contre les Suédois, contre les Tchèques, contre les Français, contre les Turcs et les Tartares et contre les magnats hongrois insurgés. Son incroyable bravoure et son fidèle attachement aux Habsbourg et à l'Église lui valurent sa promotion au grade de général de cavalerie et le titre de comte du Saint-Empire romain, sans parler d'une très grande fortune, qui devait lui permettre de léguer à ses deux fils, en dehors de sommes considérables, de grandes propriétés situées en Bohême. Sa femme, Éléonore-Marie, née von Fineke, était d'origine mecklembourgeoise. Franz Anton était donc un Allemand de bonne souche et l'est toujours resté, bien qu'il ait passé la plus grande partie de sa vie au milieu du peuple tchèque. Il s'est toujours entouré d'Allemands et ses rapports avec la vieille noblesse d'origine tchèque, qui trouvait probablement ses titres un peu récents, étaient plutôt tendus.

A huit ans, il fut mis chez les Jésuites à Kutná Hora. Parmi ses maîtres, on ne connaît que le nom du Père Basseliers, qui fut plus tard chanoine à Cambrai. Un demi-siècle plus tard, le 6 août 1720, Sporck écrit à son ancien maître :

Monsieur! Quoique l'espace de 50 ans est un temps qui est bien capable d'effacer le souvenir d'une chose et qui cause assez de peine à pouvoir retracer l'idée d'une personne cy-devant bien connue, j'ai pourtant cette consolation de vos agréables lettres du 6^{e} du mois passé, que j'en ay appris que, dans ma jeunesse entre autres, j'ay été sous la conduite d'un homme qui a eu assez de zèle et d'esprit de m'enseigner les véritables principes tant pour la S^{te} Religion que pour résister à la corruption de ce siècle, et comme je n'ay rien eu tant à cœur que d'avancer la gloire de Dieu par l'érec-

tion des divers hospitaux et fundations, que de renflammer la tiédeur de la plus part des Chrétiens par la traduction, l'édition et la distribution gratuite d'une immense quantité des plus utiles livres de la Morale Chrétienne, et que de combattre les plus énormes injustices des juges, ce fut par où je me suis attiré les plus noires persécutions[1].

Si je cite cette lettre, c'est que tout Sporck est là, du moins deux des principales passions de sa vie : celle de publier des livres et celle de plaider. Mais revenons à sa jeunesse. Bien que d'une santé fragile et d'un corps assez chétif, le jeune homme suit déjà à treize ans les cours de philosophie et de droit à l'Université de Prague, tandis qu'un moine de l'Ordre des Hibernes lui donne des leçons de théologie. Après la mort de son père en 1679 — il avait perdu sa mère cinq ans auparavant — le jeune gentilhomme entreprend, comme l'exigeait rigoureusement la mode du temps, un voyage d'études en Occident; en deux ans, il parcourt l'Italie, la France, l'Angleterre, la Hollande et l'Allemagne. Sporck, devant qui s'ouvrait un brillant avenir, ne se laissait pas séduire uniquement par le faste des villes et des cours qu'il visitait : grâce à l'influence de son gouverneur, Tripel, qui réunissait un sérieux savoir à l'élégance des mœurs et à une réelle piété, il mit son séjour à l'étranger, notamment en Italie et en France, admirablement à profit : c'est là qu'il apprit à comprendre, à aimer et à goûter les arts. C'est là que le futur mécène devint un excellent connaisseur des arts plastiques, qu'il s'agît de peinture, de statuaire, d'architecture ou de gravure; c'est là qu'il devint fervent admirateur de la musique et du théâtre; c'est là que le futur grand maître de l'Ordre de Saint-Hubert assiste pour la première fois à une chasse à courre, qu'il éprouve pour la première fois l'ivresse de l'hallali et qu'il admire l'harmonie délicieuse des cors de chasse.

Le séjour à Paris et l'éblouissante grandeur de la cour de Versailles ont dû laisser une profonde impression dans l'esprit du jeune Sporck, venu d'un pays qui se remettait à peine des dévastations causées par trente années de guerre incessante : il prit la résolution de tout faire pour relever le niveau

1. Cité par Heinrich Benedikt, *Franz Anton Graf von Sporck* (*Zur Kultur der Barokzeit in Böhmen*, Maup-Verlag). Wien, 1923, p. 343-344.

intellectuel de son entourage, et il faut dire à son honneur qu'il est resté fidèle à cette résolution et qu'il a mis toute sa vie au service de cette idée.

Rentré de son voyage, il prend à vingt-deux ans, en 1684, la direction de ses domaines. Trois ans plus tard, il épouse la baronne Franziska Apolonia von Sweerts und Reist. Cette jeune fille de vingt ans, d'un caractère doux et enjoué, issue de la branche silésienne d'une vieille famille brabançonne, fut pour le comte, pendant près de quarante ans, une excellente épouse : elle lui donna deux filles, Éléonore et Anne-Catherine. Nous aurons à revenir sur elles. La comtesse mourut en 1726.

Nous n'entrerons pas ici dans tout le détail de l'activité de Sporck dans le domaine des arts : sous ce rapport, ses mérites sont indiscutables. Il eut le bonheur d'avoir amené en Bohême le sculpteur Mathieu Braun : la Bohême devint, pour cet Allemand du Tyrol, une patrie d'élection et les statues innombrables dont il a peuplé les terrasses et le parc de Kuks, où Sporck voulait créer une ville d'eaux élégante, témoignent aujourd'hui encore du génie de l'artiste et de la générosité du mécène — sans parler des magistrales créations dont Braun a embelli les palais de Prague, le pont Charles et plusieurs villes de Bohême. Sporck fait faire deux fois son portrait par le meilleur peintre tchèque de l'époque, Jan Petr Brandl, et lui commande une série de tableaux pour les églises ou hôpitaux qu'il fonde ou qu'il patronne. Il lui demande des esquisses des statues qu'il fait exécuter par Braun : les noms des deux créateurs de l'art baroque en Bohême sont à jamais liés à celui du comte Sporck. Un des meilleurs graveurs de l'époque, le nurembergeois Michel-Henri Renz, était au service du comte et appartenait aux « officiers » de la maison : il s'occupa de nombreuses éditions du comte, dont quelques-unes, comme par exemple *l'Année chrétienne*, sont des merveilles au point de vue de la gravure et de la typographie. Sporck est aussi un des premiers qui aient soutenu le développement du théâtre en Bohême : dans son palais de Prague, il fit construire une scène et, pour amuser les hôtes des eaux de Kuks, il y appelait tous les étés des troupes d'acteurs allemands. Il ne regardait pas à la dépense pour engager de bons

acteurs et faire ainsi plaisir à ses relations des milieux aristocrates. Quelquefois, faute d'acteurs, on se contentait de marionnettes. Mais c'est sans doute grâce à Sporck que la société mondaine de Prague a pu applaudir, pour la première fois, une pièce de Molière, « eine Nachkomödie aus dem Molière » (1713), et que la troupe de cour de Pologne et de Saxe a joué, en 1718, « eine Nachkomödie aus Monsieur Molière entlehnet und von uns betitelt *les Fourberies de Scapin*, *des Scapin Betrügereyen* », aux termes du programme. Amateur de musique, le comte fait venir de Venise à Kuks la première troupe d'opéra qu'on ait vue en Bohême. La saison des eaux finie, la troupe de Denzio chantait, en hiver, sur la scène du palais Sporck à Prague; en été, elle faisait une saison à Karlovy Vary et à Kuks. Denzio est resté en Bohême jusqu'à 1734. Pour introduire en Bohême le cor de chasse, Sporck n'hésite pas à envoyer deux de ses forestiers à Paris pour qu'ils y apprennent à jouer du nouvel instrument à la mode. Les chasses du comte étaient fameuses : pour mieux marquer le caractère exclusivement aristocratique de la chasse à courre, il fonda l'Ordre de Saint-Hubert, dont il était lui-même le grand maître. Il eut la satisfaction de pouvoir en décorer l'empereur Charles VI et l'impératrice lors du séjour qu'ils firent en Bohême à l'occasion de leur sacre à Prague.

Ces préoccupations étaient loin d'épuiser la débordante activité du comte. Son portrait serait incomplet si l'on ne mentionnait pas son invincible penchant à la chicane. Toute sa vie est remplie des procès dont quelques-uns étaient retentissants et ont traîné pendant de longues années : aussitôt arrivé à la majorité, le comte intenta à ses deux cousins, qui étaient ses tuteurs, un procès les accusant de mauvaise foi dans la gestion de ses affaires.

Son biographe croit que c'était son amour de la justice qui le poussait à ces innombrables procès et aux violentes attaques contre la justice, qui finirent par lui aliéner les sympathies de la cour. Il faut que ses causes aient été assez mal défendables pour que la justice repoussât et condamnât un grand seigneur qui était membre de la lieutenance royale en Bohême, conseiller intime et chambellan de Sa Majesté. Nous ne voudrions pas nier la possibilité de certains abus; mais les attaques, les

quolibets et les furieux sarcasmes du comte ont dû indisposer les hauts magistrats, appartenant en grande partie à la noblesse tchèque, contre ce « nouveau riche » de guerre dont la manie de chicane dégénérait en fanatisme. Sporck avait vraiment ce qu'on appelle vulgairement un mauvais caractère : Pekař a raison de chercher dans la méfiance de la noblesse tchèque une des raisons de la conduite de Sporck, qui voulait prouver par le faste de son train de vie et par son élan de noblesse qu'il est un vrai aristocrate de grand style. La lutte de Sporck contre la justice de Bohême devient une lutte contre la société et la magistrature de Bohême et presque avec l'État de Bohême[1]. On serait presque tenté de dire que Sporck, qui se posait toujours en victime innocente, avait la folie de la persécution, s'il n'avait mis tant d'entêtement à prendre sa revanche sur ses adversaires et tant d'efforts à gagner la faveur de la cour : c'est dans ce but qu'il fait ériger la statue de l'Empereur, une des œuvres maîtresses de Braun, en plein bois de Hlavenec, à l'endroit où Charles VI avait accepté l'insigne de l'Ordre de Saint-Hubert; c'est pour se poser en victime qu'il préfère aller en prison — très supportable d'ailleurs — que de payer une traite de 5,000 florins à un avocat qu'il déteste ; bien qu'ennemi juré des Jésuites, il est en excellentes relations avec le P. Tönnemann, S. J., confesseur de l'Empereur, et le fait souvent intervenir en sa faveur. Pour se moquer de la magistrature et de sa routine, il fait ériger à Kuks la statue de Herkomanus, personnage symbolique imaginé par lui, symbole du mensonge et de la tyrannie de la procédure. Vers la fin de sa vie, cependant, poursuivi comme hérétique et craignant une mauvaise issue du procès, il fait, bon gré mal gré, amende honorable et transforme le Herkomanus en un Goliath et le Miles Christianus — dont le glaive menaçait ses voisins, les Jésuites de Zírec — en un simple David.

* * *

Mais il est temps d'aborder la question du jansénisme de Sporck. Benedikt suppose avec raison que les origines des

1. Cf. Jos. Pekař, article sur Benedikt, dans *Český Časopis Historický*, t. XIX, p. 217-237.

opinions religieuses de Sporck remontent à l'époque de son voyage en Europe occidentale. C'est probablement pendant son premier séjour à Rome qu'il a fait connaissance du quiétisme. A cette époque, on y parlait beaucoup de Miguel Molino, confesseur de la reine Christine de Suède, lequel, accusé par les Jésuites d'avoir répandu en Espagne le quiétisme, fut incarcéré par l'Inquisition. L'attention du jeune comte, doué d'une grande ferveur religieuse, fut attirée par la doctrine de Molino, qui prétendait mener les fidèles au salut par le chemin de la piété *intérieure*, repoussant le chemin de la piété *extérieure* recommandé par l'Église. Si les opinions de Molino ont produit une impression profonde sur l'esprit de Sporck, il fut d'autant plus troublé lorsque, pendant son séjour à Versailles, il eut l'occasion de connaître la doctrine de ces Messieurs de Port-Royal, et quand il vit leur vie solitaire, consacrée à la pieuse méditation : « Il se sentait apparenté avec ces hommes pieux qui, soit à cause des persécutions endurées, soit par amour de la solitude, voulaient vivre dans l'isolement », écrira plus tard le biographe qui a travaillé sous l'influence de Sporck et qui se cache sous le pseudonyme de « Stillenau ». Si le comte lui-même n'a que très peu pratiqué la vie solitaire et méditative, il faut que les idées jansénistes se soient, malgré tout, profondément gravées dans son cœur et dans son esprit, puisque c'est dans la doctrine janséniste qu'il élève ses deux filles. L'aînée, Éléonore, naquit en 1687 ; la cadette, Anne-Catherine, en 1689.

Il faut regretter qu'on possède si peu de renseignements sur Éléonore, car cette jeune femme a traduit presque tous les livres de nuance janséniste publiés par son père. On sait qu'à moins de quinze ans elle s'essayait à traduire des ouvrages concernant cette doctrine. Après quelques années que la jeune fille a passées au couvent des Sœurs de l'Annonciation à Rottenbach, près de Bolzano dans le Trentin, elle entra en religion au couvent des Célestines que son père fonda, par une donation de 50,000 florins, sur son domaine de Choustníkovo Hradiště. Elle y est morte à l'âge de vingt-neuf ans, en 1717, comme supérieure. Il est difficile de dire quelle était sa part d'initiative dans l'activité éditoriale de son père, mais il faut admirer le zèle de la jeune comtesse, qui a dû passer une

grande partie de sa vie à traduire et à adapter des traités sur la morale et sur la religion et devenir ainsi la collaboratrice la plus dévouée et la plus fidèle de son père; Benedikt a souligné ce fait important qu'avec sa mort ce genre de publications cesse, à l'exception de *l'Année chrétienne*, dont la publication avait été décidée de son vivant. A partir de ce moment, Sporck se borne à éditer les poètes religieux de Silésie, ainsi que des satires.

La fille cadette de Sporck, Anne-Catherine, avait, elle aussi, la vocation religieuse et collabora plusieurs fois avec sa sœur comme traductrice. Elle fut mariée contre sa volonté à son cousin Franz Karl, comte de Sweerts : ce jeune homme, adopté par Sporck, reçut la permission d'ajouter à son nom celui de sa femme; elle maintint de la sorte la lignée familiale : elle eut dix enfants, portant le nom de Sweerts-Sporck. Elle a toujours gardé son penchant à la méditation pieuse et, après la mort de son père, publia une série d'ouvrages de piété. En 1746, elle fonda un « studium theologiae asceticae » au couvent des Servites de l'Annonciation à Prague et mourut en 1754.

La part que les filles de Sporck ont prise aux travaux édités par leur père est d'une telle importance qu'il faut supposer que c'est à elles, et surtout à Éléonore plutôt qu'à leur père, que revient de droit d'être appelées *jansénistes*. Et encore s'agit-il plutôt de la tendance générale, ascétique et piétiste, que d'un jansénisme conscient. Le désir d'arriver à la perfection morale inspire la jeune religieuse, qui vénère surtout la vierge séraphique, sainte Thérèse. Son choix d'ouvrages à traduire ne se borne nullement aux auteurs appartenant à Port-Royal. Grâce à la liste des ouvrages édités par Sporck dont Benedikt a enrichi son livre, nous pouvons constater que, parmi les vingt-cinq livres traduits du français par Éléonore et sa sœur, il y a aussi des ouvrages écrits par des prédicateurs réformés, comme Charles Drelincourt de Paris, Benoît Pictet de Genève et Jean La Placette, réfugié à Copenhague après la révocation de l'Édit de Nantes. « Pictet, Placette et Poiret, écrit Sporck à de Tondorf en 1724, sont les trois P que je révère. » Mais ceci ne veut pas dire que Sporck ou sa

fille aient eu une tendance anticatholique : tout ouvrage à tendance réformatrice dans le sens moral les intéressait ; ainsi nous trouvons, parmi les auteurs traduits, un Jésuite, Timoléon Cheminais, et un Capucin, le Père Ives. Éléonore éliminait, dans ses traductions, tout ce qui lui semblait s'opposer à la doctrine catholique. Les doutes du clergé contre les écrits publiés par le comte ne commencent d'ailleurs qu'à la suite de la bulle *Vineam Domini* du pape Clément XI. Si le Consistoire de Prague a fait fermer l'imprimerie privée de Sporck à Lysá, ce fut un contre-coup de la campagne antijanséniste en France.

Au début de son activité d'éditeur, Sporck considérait ses écrits jansénistes comme tout à fait anodins, puisqu'il offrit les ouvrages traduits par ses filles à l'impératrice Wilhelmine, femme de Joseph I^er^. Plus tard il devint plus prudent : ainsi, en publiant en 1713 les *Psaumes de David* avec le commentaire de Louis-Isaac Le Maître, il a soin de camoufler l'auteur, défigurant son nom en : *de Sacy* (anagramme d'*Isac*), et les traductrices ne sont ni nommées, ni désignées par leurs initiales comme d'habitude. Souvent aussi, les ouvrages sont anonymes : l'éditeur se contente d'indiquer qu'ils sont « aus dem französischen übersetzt » ; c'est le cas de la *Morale chrétienne* de Pictet. Par contre, on n'a pas craint de donner le nom de l'auteur dans la traduction des *Consolations de l'âme fidèle contre les frayeurs de la mort* de Drelincourt. Le Jésuite Dobrohlav, chanoine de Hradec Králové, qui fut plus tard, lors du procès pour hérésie, chargé d'examiner les livres sporckiens, a malgré tout flairé le danger et qualifié ce livre de *suspectus*. La traduction du livre d'heures du cardinal Louis-Antoine de Noailles, archevêque de Paris, sous le titre de *Gott geheiligte Stunden*, obtint la mention : *Correctione eget*. Un autre livre, sorti des presses privées de Sporck à Lysá et intitulé : *les Véritables règles fondamentales d'après lesquelles il faut élever les enfants...*, fut ainsi qualifié par Dobrohlav : *Jansenismum sparsim continet*. Même quand il s'agit d'un écrit ayant un Jésuite pour auteur, comme c'est le cas de Nicolaus Causinus, le prudent censeur écrit : *Libellus alias pius, sed versio suspecta*.

L'abbé de Boileau, le frère du poète, ancien prédicateur à

la cour de France, est représenté par un *Choix de pensées sur la morale*. Un des plus importants, enfin, des ouvrages publiés par Sporck est la *Wiederlegung der Atheisten, Deisten, und Neuen Zweyffler* (Prague, 1712). Le traité comprend quatre parties dont la première est une libre adaptation du chapitre VII des *Pensées* de Pascal. Dans la préface, l'auteur avoue qu'il a « agrandi », avec la plus grande admiration, un chapitre du livre de M. Pascal qu'il avait lu deux ans auparavant.

Il ne l'a pas fait textuellement, et il est loin d'avoir atteint « la clarté et la puissance de son esprit », *seines Geistes Nettigkeit und Stärke*. Bien que ce livre soit orné d'un portrait de Sporck, Benedikt affirme catégoriquement qu'il n'en est pas l'auteur. Je crois, avec Pekař, qu'on peut l'attribuer à Eléonore de Sporck. L'ouvrage est, dans son ensemble, une apologie du christianisme, de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme. Il combat l'indifférence, le scepticisme de Hobbes et le panthéisme de Spinoza, ainsi que les idées de « christianisme naturel » des philosophes anglais. *L'École des Vertus* du P. Ives, un capucin de Paris, intéressait Sporck, ne fût-ce que par la personne de son auteur. Il écrit plus tard au comte d'Apraxine : « Ce Père Ives, qui en est l'auteur, étoit ce renommé Duc de Joyeuse, Maréchal de France sous le règne de Henry le Grand », et il recommande ce livre « comme un escrit d'un très profond sçavoir et d'une utilité au-dessus des autres... »

Nous avons dit que les ouvrages traduits du français cessent avec la mort d'Éléonore, à l'exception de l'*Année chrétienne* de Louis-Isaac Le Maître. Le volume, orné d'un portrait de Sporck, fut distribué à tous les baillis de villages, sur les domaines du comte, pour en donner publiquement lecture aux paysans. On peut se demander combien de paysans de Lysá, de Konojedy ou de Malešov, villages entièrement tchèques, ont pu comprendre la version allemande du livre d'un janséniste français. Le comte lui-même avait coutume de faire de ces lectures à ses domestiques rassemblés : il les faisait suivre d'une sorte de courte explication. La chose ayant transpiré, le clergé fit rigoureusement interdire ce genre d'exercice qui n'appartenait qu'aux prêtres, ce qui fit enrager

le comte. Le livre, paru à Prague en 1718, fut réédité en 1724 en deux magnifiques volumes; l'édition n'a pas coûté moins de 3,000 florins.

La série des écrits jansénistes est close par la publication de *l'Explication des épîtres de saint Paul*, due également à Sacy (L.-I. Le Maître). Le livre, publié en 1720 à Prague, était prêt, comme l'*Année chrétienne*, dès 1717.

C'est probablement sous la pression croissante de l'Église que Sporck abandonna ce genre de publications, d'autant plus qu'il avait perdu sa fidèle collaboratrice et l'animatrice de son activité religieuse. Il n'en suivait pas moins passionnément la lutte du jansénisme en France contre la bulle *Unigenitus*. Il écrit, en 1719, à M. d'Abrayé :

> Vous avez raison de préférer la doctrine de la Sorbonne et de l'Église gallicane à celle des autres pays de la Religion Romaine. Il n'y a pas tant de babioles : elle y est sans comparaison plus épurée, aussi y a-t-il apparence qu'elle le sera bientôt encore plus par le soin de S. É. le cardinal de Noailles (cité par Benedikt, p. 157).

Si le comte a érigé, dans les forêts de ses domaines, un des ermitages où il mit en partie des prêtres, en partie des ermites laïques, s'il a fondé et doté des couvents et des hôpitaux, par contre il n'aimait pas les Jésuites : mais Pekař a raison de dire que, là aussi, ses opinions et sa conduite manquaient de suite, de fermeté, de principes. Le conflit qu'il avait avec ses voisins jésuites de Žírec ne présente aucun caractère de principe et se réduit, au fond, à une querelle de voisins à propos des frontières violées : les attaques, les moqueries, les quolibets, les épigrammes et les sarcasmes du comte envenimèrent la querelle; provoqués, les Jésuites de Žírec, qui avaient l'évêque de Hradec Králové derrière eux, ont répliqué à leur façon : le 26 juin 1729, à deux heures du matin, un détachement de cuirassiers envahit le château et le domaine de Kuks. Toute la bibliothèque ainsi que les dépôts de l'édition furent saisis : 30,000 volumes ont été transportés à Hradec Králové et soumis à l'examen. Nous avons cité plus haut quelques appréciations du censeur. Le consistoire trouvait, parmi les livres publiés par Sporck, seize écrits hérétiques et quinze ouvrages suspects. Sporck a beau

faire valoir qu'il a construit ou reconstruit huit églises ou chapelles, qu'il a fondé deux couvents, dix ermitages, trois hôpitaux, qu'il va régulièrement à la messe et qu'il se confesse et communie : il est condamné en 1733, pour avoir répandu l'hérésie et imprimé des livres en négligeant de les soumettre à la censure, à une amende de 6,000 ducats. Encore l'accusé pouvait-il s'estimer heureux que le tribunal eût mis de côté les autres points de l'accusation, savoir : « Blasphème contre les saints et contre le rite catholique, pamphlets contre les tribunaux royaux, contre les ministres impériaux, contre les ordres religieux et autres honnêtes gens. » Le procureur proposait pour l'accusé la perte de tous ses biens, la perte des droits civiques et 100,000 florins d'amende. Se sentant sérieusement menacé, Sporck, nous l'avons déjà dit, se réconcilie avec ses ennemis de Žírec, il assiste publiquement à toutes les cérémonies d'une mission jésuite à Lysá et la même année 1735 il demande lui-même l'envoi d'une mission jésuite à Kuks, où il serre la main de ce fameux Koniáš qui avait mis la plupart de ses livre sur son index : *Clavis haeresim ac laudens et aperiens* (Hradec Králové, 1729 et 1749).

* * *

Il reste encore un point à éclaircir. L'historien et romancier tchèque Jos. Svátek a présenté Sporck presque comme un libre penseur, et comme le fondateur de la franc-maçonnerie en Bohême. Cette assertion fut généralement admise : Vlček, Jos. Hánuš et E. Denis l'ont acceptée et nous l'avons reproduite dans notre *Histoire de la Littérature tchèque*. Déjà M. Fab. Slabý[1] avait émis des doutes sur la date de 1726 donnée par Svátek comme celle de la fondation de la Loge des Trois-Étoiles à Prague, vu que la loge de Hambourg, la première en Allemagne, ne date que de 1736. Benedikt a montré que Svátek s'est trompé : dans ce cas, il y a confusion. Il ne s'agissait pas d'une loge maçonnique, mais d'une confrérie des « Amis de la Croix » que Sporck aurait connue en Hollande et qu'il aurait imitée; cette société philanthropique se proposait de répandre des livres édifiants dans le peuple. Elle

1. Dans son étude sur Sporck dans les *Listy Filologické*, 1907.

n'était nullement secrète : elle était constituée comme un ordre, et Sporck fit faire une décoration dont il faisait cadeau à ses amis et même à des évêques et cardinaux.

Ainsi tombent aussi les conclusions qui voyaient dans le comte Sporck un lien entre la tradition « pansophique » de Comenius, qui était à la base de la franc-maçonnerie, et la renaissance nationale tchèque, sortie en partie du mouvement « des lumières », préparé aussi par la franc-maçonnerie. Sporck n'avait aucun rapport intime avec la nation tchèque. Il savait assez mal la langue du peuple dont les malheurs avaient fondé son immense richesse : c'était un féodal très jaloux des prérogatives de la noblesse, et ni sa philanthrophie ni ses opinions ne menaçaient l'ordre établi. Il aimait cependant jouer un rôle de grand seigneur, père de ses paysans, mais la petite monnaie jetée par lui aux enfants et aux miséreux — souvenir qui survit encore dans une chanson populaire — pouvait difficilement alléger la misère où ses intendants maintenaient ses pauvres serfs taillables et corvéables. Sporck a beaucoup contribué à la germanisation de la contrée de Kuks. Parmi les 124 numéros de ses éditions cités par Benedikt, quatre seulement sont en langue tchèque, et une seule d'entre elles mérite mention : *le Rossignol de paradis sur l'arbre de la vie, chantant la gloire de son Créateur*. C'est un livre de chansons pieuses recueillies par J. J. Božan, curé de Chroustovice, assez important pour l'histoire de la poésie religieuse tchèque au XVIII^e^ siècle, la seule d'ailleurs qui ait existé à cette époque et qui ait continué la tradition littéraire tchèque, interrompue par la Contre-Réforme (Hradec Králové, 1719). Stillenau, biographe de Sporck, réclame pour le comte, qui a fait cette édition à ses frais et distribué ensuite les exemplaires aux cures, aux écoles et au peuple, « une reconnaissance éternelle » de la part de la « noble et vaillante Nation » : Pekař est très sceptique sur les motifs de cette édition, sans en nier le réel mérite.

*
* *

Nous croyons que cette rapide esquisse, qui est loin d'épuiser une matière aussi riche et touffue, peut néanmoins donner une idée de caractère plein de contradictions de Franz

Anton Sporck. On aura toujours de la peine à comprendre les violents contrastes que nous avons tâché de relever au cours de ces lignes. Ce qui paraît certain, c'est qu'il serait exagéré de le considérer comme un janséniste « de pure trempe », suivant l'expression de Benedikt. Nous croyons qu'Ernest Denis était bien plus près de la vérité en le jugeant trop éclectique et d'une foi trop flottante pour être un véritable disciple de Port-Royal : là-dessus, ce ferme huguenot ne se laissait pas tromper. Pekař est du même avis : il peut difficilement admettre qu'un homme pénétré de la sévère doctrine morale de Pascal soit capable de soigner avec tant de vanité, quelquefois assez mesquine, sa gloire future, et que sa conduite puisse présenter tant de contradictions. Sporck avait certes de réelles sympathies pour la nuance janséniste du christianisme de sa fille, mais s'il y a adhéré entièrement, c'est relativement assez tard : ce n'est qu'en 1724 qu'il apprend l'existence des *Lettres provinciales* et qu'il se promet de se les procurer (cf. Slabý, *art. cité*). L'année suivante, il admire ces lettres « incomparablement écrites », ainsi que leur auteur « pieux et profond » qui a si bien décrit la « morale accommodante des Jésuites ». Mais en 1727 il se plaint du clergé qui prend les livres, publiés par lui pour la rénovation du christianisme actif, pour hérétiques et lui-même pour un piétiste, janséniste, hussite et « pour je ne sais quoi encore » (cité par Pekař, d'après Slabý). Comme toujours, et comme dans ses rapports avec les Jésuites, la ligne de sa conduite et de ses opinions est flottante et manque de fermeté. D'un côté, il vénère saint Jean Népomucène, récemment canonisé, et espère de sa protection une bonne issue de son procès pour hérésie; d'autre part, il s'exprime à son correspondant Grossa, de Breslau, avec une retenue visiblement sceptique sur la miraculeuse conservation de la langue du saint.

Mais ce rationaliste, ce sceptique, dont nous avons cité le mot sur les « babioles » du rite catholique, organise lui-même à Vysoká, près de Kutná Hora, des pèlerinages avec toute la pompe, musique, coups de canon, feu d'artifice, fontaine d'où coule le vin pour le peuple et magnifique repas pour les grands seigneurs, où un seul gâteau savamment orné d'un « Zuckerbildt » coûte 1,000 florins. Pekař a certes raison de

dire que ce n'est pas là le milieu janséniste de la religion sévère, mais plutôt la religion joyeuse et sensuelle des jésuites.

Ainsi Sporck nous apparaît, d'après ce que nous savons jusqu'à présent de lui, comme un type de transition ; un aristocrate, un mécène de grand style, en qui la Bohême de l'âge « baroque » a trouvé sa plus pure expression. Sa part dans cette civilisation intermédiaire en Bohême est des plus considérables : à ce point de vue, il mérite notre admiration pour la largeur de ses vues, pour son goût, pour l'infatigable dévouement qu'il a mis au service de tous les arts. Sa générosité, sa philanthropie, le sens qu'il avait pour les institutions d'utilité publique, tout cela suffirait largement à illustrer sa mémoire. Dans un pays de mœurs encore assez rudes, il apporte son besoin de sociabilité et son amour de la musique, du théâtre, de la chasse et contribue ainsi largement au développement de la culture mondaine et sociale. Son amour des livres, des gravures et des médailles, sa tolérance religieuse sont autant de raisons de respect et d'admiration. Le sérieux moral et la profondeur du sentiment religieux des jansénistes répondaient à certains côtés de sa nature et de son esprit, mais son caractère acariâtre et frondeur, sa passion de la chicane, son esprit inquiet et trop enclin à rechercher des satisfactions d'amour-propre, et trop occupé du côté extérieur de la vie, ne lui ont pas permis de se pénétrer entièrement de la doctrine de Port-Royal. Mais c'est à la figure angélique de sa fille Éléonore, élevée et soutenue par lui, qu'il faudra, désormais, reporter l'honneur d'avoir, au fond de son couvent de Cœlestines, dans tous les instants de sa vie, sans défaillance, suivi le noble exemple de la Mère Angélique Arnaud. Sa mort prématurée a peut-être évité à la jeune religieuse la douleur d'un grave conflit avec l'Église.

Hanuš Jelinek.

CERVANTES
DANS LA LITTÉRATURE YOUGOSLAVE

Si l'on se bornait à consulter les bibliographies, même les plus complètes, des traductions de Cervantes et des études sur ses œuvres[1], on serait tenté de conclure que le plus universellement aimé des écrivains du monde entier est à peu près inconnu des Yougoslaves. M. J. D. M. Ford, en effet, ne signale que trois éditions de *Don Quichotte* en serbo-croate ou en slovène et ne fait mention d'aucune traduction des autres œuvres ni de la moindre étude sur le grand écrivain espagnol.

Est-ce à dire qu'exilés par la géographie et par l'histoire, les Yougoslaves n'aient eu aucun rapport direct avec l'Espagne, aient ignoré sa langue et ne soient parvenus à la connaissance de sa littérature que très tard et par des voies détournées? En fait, il faut remonter au XIV^e^ siècle pour trouver l'origine des relations commerciales et des alliances militaires entre les deux pays. Dès cette époque, un consul représente l'Espagne à Raguse (Dubrovnik). Au XV^e^ siècle, Alphonse I^er^, Ferdinand I^er^ ont bien souvent l'occasion de prendre sous leur protection la petite république, et Charles V encourage la rébellion, contre les Turcs, « des Morlaques, Slovènes et Arbanais[2] ». En échange, les galères ragusaines ne manquent jamais d'apporter leur concours aux rois d'Espagne et s'il-

1. Rius y de Llosellas, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, 1896-1904, 3 vol.

Jeremiah D. M. Ford and Ruth Lansing, *Cervantes. A tentative bibliography of his works and of the biographical and critical material concerning him*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931.

2. Mission confiée au gouverneur de la citadelle de Herzegnovi, occupée par les Espagnols après leur victoire de Boka Kotorska sur les Turcs, en 1539.

lustrent dans toutes les grandes batailles navales. Au fameux combat de Lépante, où Cervantes fut blessé, participaient trente vaisseaux dalmates. Leur rôle ne fut pas moindre dans la lutte de l'*Invincible Armada* contre la Hollande et l'Angleterre, à tel point qu'Élisabeth jugea nécessaire de se plaindre d'eux auprès du sultan par la voie de son ambassadeur. Les relations d'alliance se sont poursuivies jusqu'au XVII^e^ siècle, où de nombreux Ragusains se trouvent encore au service de l'Espagne[1].

Une autre circonstance qui paraissait devoir favoriser la connaissance des choses d'Espagne en Yougoslavie est l'importante immigration juive venue d'Espagne au début du XVI^e^ siècle. De nos jours encore, les Israélites serbes, quoique assimilés au point de vue national, parlent tous l'espagnol.

Et pourtant, en dépit de relations si favorablement engagées, deux siècles s'écouleront entre le moment où Cervantes écrivit son *Don Quichotte* et l'heure où l'immortel chef-d'œuvre prit la place qui lui revenait de droit en Yougoslavie, comme dans toutes les autres littératures.

I

Dositej Obradović (1742-1811), le grand fabuliste, réformateur de la langue et fondateur de la littérature moderne serbo-croate, fut un des premiers à s'intéresser à la littérature espagnole, à ses origines et à son développement. Il déplore que *Don Quichotte* n'ait pas été traduit en serbe et souhaite que quelqu'un s'y consacre pour le plus grand profit de l'esprit et de l'âme de ses compatriotes[2]. Il nous faut encore attendre un demi-siècle pour qu'un avocat, Antonije Arnovljev, donne, en intention du moins, une première satisfaction aux mânes de Dositej : il annonce en effet, vers 1830, la publication très prochaine d'une version serbe de *Don Quichotte*. Malheureusement, il ne persévère pas dans sa résolution et se borne à traduire de l'espagnol d'insignifiantes nouvelles.

On aurait tort de croire, cependant, que *Don Quichotte* fût

1. Consulter, pour tout ce qui concerne les rapports de l'Espagne avec Raguse au XVI^e^ siècle, l'excellente étude en serbo-croate de M. Jorj Tadić, *l'Espagne et Dubrovnik au XVI^e^ siècle*. Beograd, 1932.

2. *Conseils de bon sens.* Ne regrette pas d'avoir bien agi. *Œuvres*, p. 102.

totalement ignoré du public yougoslave. Venue d'Allemagne, la contagion romantique avait gagné les écrivains de notre pays et, avec elle, l'engouement pour Shakespeare et Cervantes en particulier. Faute de traductions en langue maternelle, on lut *Don Quichotte* en français dans la version de Florian ou surtout en allemand dans la traduction de Ludwig Tieck, très répandue hors d'Allemagne, quand ce n'était pas dans quelque traduction magyare.

Sans aucun doute, c'est dans Tieck que Milovan Vidaković et Jovan Rajić lurent le roman de Cervantes. Le premier, romancier de l'époque romantique, surnommé par ses contemporains « le Walter Scott serbe », mentionne *Don Quichotte;* Rajić, homme universel, à la fois avocat, traducteur de Goethe, poète doué, publie en 1834 une épopée satirique, *le Voïvode Šipoder*, qui a mérité d'être appelée le *Don Quichotte serbe*[1].

Vers la même époque on lit, dans *le Magazine d'art et de mode*, cette phrase qui témoigne de l'importance qu'on attribuait à Cervantes : « Ce que furent aux Français Voltaire et Rousseau, Don Miguel Cervantes aux Espagnols, Dositej l'est au peuple serbe. »

II

Avec le *Romain sans roman* de Jovan Sterija Popović, écrit dès 1832, mais publié en 1838-1839, nous arrivons à un des épisodes les plus significatifs de l'influence de Cervantes dans la littérature yougoslave. L'auteur lui-même nous déclare qu'il a voulu présenter en la personne de son héros « un nouveau Don Quichotte, comparable à celui de la Manche[2] », et,

1. Il est curieux de remarquer que M. Novak Radović a publié en 1903, dans la revue *Neven*, le texte d'une chanson populaire sur le *Voïvode Šipoder* (*le Voïvode en guenilles*) qu'il avait entendu chanter par un guzlar :

« L'herbe ondule sur son toit,
Les champignons poussent dans son âtre... »

Lorsqu'il part en guerre :

« Il chasse les poules avec son sabre... »

2. *Œuvres*, V, p. 12-13. On reconnaît à des signes certains que Sterija Popović a lu Don Quichotte dans la version de Florian. Le héros de Cervantes est pour lui Don Kišot (prononcer Kichot), d'après la prononciation française,

d'autre part, l'inspiration générale, les mobiles des auteurs, le rôle joué par les deux ouvrages apparentent plus profondément encore au chef-d'œuvre de Cervantes le roman de Sterija Popović.

Celui-ci, romancier, auteur dramatique et poète, était sans doute l'un des hommes les plus cultivés de sa génération. Il parlait le français, l'allemand, l'italien et l'anglais, et sa connaissance approfondie de la littérature européenne se manifeste, sans trace d'imitation servile, dans son œuvre étendue et variée. A propos de Cervantes, il écrit un jour : « Tous ceux qui ont lu *Don Quichotte* le connaissent bien, j'en suis sûr, et ceux qui ne l'ont pas lu doivent en rougir. C'est une honte pour les Serbes de ne pas le posséder en leur langue, ainsi que les écrits de Lesage, de Sterne, de Wieland et tant d'autres[1]. »

Rien de moins surprenant, par suite, que de retrouver dans l'œuvre de Jovan Sterija Popović les idées que Cervantes a semées dans tous les esprits dignes de les cultiver. Sans parler des thèmes éternels sur l'égalité dans la mort, la vanité de ce monde, où tant d'autres auteurs se sont rencontrés, il y a dans l'inspiration de l'écrivain serbe nombre d'éléments empruntés, sans aucun doute, à *Don Quichotte*. Le monde est pour lui une arène où idéal et réalité, bien et mal, se livrent éternellement une lutte inégale. Amèrement, il tourne en ridicule les rêveurs impuissants, vaincus toujours et jamais résignés, prêts chaque matin à lancer de nouveaux défis à d'autres moulins à vent. Pourtant, il laisse voir que sa tendresse, sa sympathie de prédilection vont à ces idéalistes, à ces visionnaires, et il écrit, par exemple, une touchante épitaphe à un *pauvre Alexis* « déchu de sa raison » :

> Il ne connaissait pas le pouvoir
> De l'intelligence, suprême don des hommes...,

il « errait par le monde », ignorant la fausse amitié, la mé-

et non Don Kihot, plus voisin de la prononciation espagnole; son vocabulaire abonde de mots français : *ekvipirati, apropo, peroririati, apostrofirati, sangvinik kolerik*. Il donne aux noms propres la forme française : *Mari* ou *Mimi, Žili* (Julie), *Žanet, Anjes, Apolon* au lieu de *Apolo*, etc.

1. *Œuvres*. Beograd, Narodna Prosveta, 1930, V, p. 84.

chanceté, l'envie, la convoitise, et c'est pourquoi il était donné

... à lui seul de connaître la paix.

Pour revenir plus particulièrement au *Romain sans roman*, son auteur s'est proposé les mêmes buts que Cervantes et d'abord de « divertir l'homme mélancolique, plaire au lecteur enjoué »; aussi loyalement que son illustre prédécesseur, il nous annonce qu'on trouvera dans son ouvrage « des plaisanteries et des farces », car « le rire et l'enjouement siéent mieux, surtout à un jeune visage, qu'un air renfrogné, si tant est que le sérieux soit jamais de quelque valeur ».

Mais, ce qui est plus intéressant encore, c'est que *le Romain sans roman*, au même titre que le *Joseph Andrews* de Fielding, le *Hudibras* de Butler et le *Don Silvio von Rosalva* de Wieland, appartient à la descendance littéraire de *Don Quichotte*. Ancêtre et modèle du genre, le chef-d'œuvre de Cervantes est « une satire plaisante des livres de chevalerie » qui se borne à « imiter parfaitement » ce que l'auteur veut ridiculiser. C'est ainsi que Jovan Sterija Popović, contre un ennemi aussi puissant, a employé des armes semblables et avec le même succès : il s'est proposé de tuer par le ridicule l'engouement de ses contemporains pour le romantisme et, en particulier, pour les romans de Milovan Vidaković, où coulaient plus de larmes que d'encre. *Romain sans roman* parodie non seulement les héros sentimentaux et irréels, mais encore le style pleurnichard, les absurdités, les contradictions, les invraisemblances des œuvres romantiques. Et, de même qu'il ne parut plus un seul roman de chevalerie en Espagne après *Don Quichotte*, de même le roman de Sterija Popović marque la rupture définitive de la littérature yougoslave avec les traditions du groupe représenté par Vidaković.

Il est curieux de remarquer l'identité des rapports de nos deux auteurs avec les ennemis littéraires dont ils devaient si brillamment triompher. Jovan Sterija Popović, dans sa jeunesse, a lu avec passion les romans de Vidaković, comme Cervantes lisait les livres de chevalerie. Lui-même a écrit dans cette veine plusieurs romans, dont le dernier, *Dejan et Damjanika ou la Chute du royaume bosniaque*, parut en 1830. N'a-t-on

pas, avec quelque raison, reproché à *Persilès et Sigismonde* de tomber dans les erreurs qu'avait condamnées l'auteur de *Don Quichotte*.[2] Sans doute, il n'est pas rare de brûler dans l'âge mûr ce qu'on avait adoré en sa jeunesse, et même il est sûr qu'on déteste avec plus de force, en meilleure connaissance de cause, sans parler d'un assaisonnement de rancune, ce qu'on a trop aimé autrefois. Les satires de nos deux romanciers sont plus mordantes, leurs pastiches, étant plus fidèles, portent plus sûrement pour avoir été dirigés contre des œuvres lues et relues dans l'enthousiasme de l'adolescence. Sterija Popović ne ménage guère les imaginations maladives des auteurs incriminés : « Ils pensent, dit-il, que tout leur est permis, tout l'imaginable... et tout l'inimaginable... » Or, le *fantastique* est un mot qui signifie *le timbre fêlé*[1].

Comme *Don Quichotte* aussi, le roman de Sterija est plein de digressions qui sont autant de satires contre les pédants, contre la fausse science, la demi-culture, les gens du bel air, en un mot contre toute affectation et toute prétention. Il abonde en réflexions savoureuses sur l'amour et le mariage. Jusque dans les petits artifices d'exposition, Sterija Popović s'est inspiré de Cervantes. Il nous raconte avoir trouvé un jour un vieux manuscrit « du temps de Musa Kesedja. Il était plus qu'à moitié rongé par les souris, mais l'essentiel, l'histoire de notre héros depuis son enfance, était conservé ». On se rappelle que Cervantes dit aussi avoir découvert la deuxième partie de l'histoire de Don Quichotte à Tolède, parmi de vieux papiers.

Arrivons maintenant au personnage même de notre héros. « Il ne rêve que d'actes héroïques, de combats et de chevauchées, et, comme son destin le commande, il parcourt le monde pour accomplir des merveilles[2] », « défendant l'innocence, car tel est le devoir essentiel de tout chevalier[3] ». Dès sa plus tendre enfance, il partageait son temps entre la lecture des romans et l'équitation. Le valet du curé lui avait fabriqué un « sabre de bois et un casque de papier doré » qui rappelle étrangement celui de Don Quichotte. Ne connaissant

1. *Œuvres*, V, p. 10.
2. *Ibid.*, V, p. 12-13.
3. *Ibid.*, V, p. 88.

les soldats que par les descriptions de son précepteur, il rêve jour et nuit au noble métier des armes. Tel Don Quichotte encore, notre jeune héros a été poussé aux aventures par la lecture des romans où, « comme dans un miroir, on déchiffre son propre destin ». Il y consacrait toutes les heures du jour et « ne pouvait s'en arracher même pendant les repas ». *Velimir et Bosiljka*, roman de Vidaković, l'enchantait surtout et, comme *Amadis de Gaule* au héros de Cervantes, lui donnait le goût des exploits en des contrées lointaines : « Aller ainsi de par le monde, parcourir tant de pays, l'Égypte surtout, retrouver, après des épreuves aisément supportées, la dame de ses pensées plus belle qu'on ne l'avait laissée, bien qu'ayant cruellement souffert de la séparation », n'était-ce pas un idéal magnifique ? Aussi, à seize ans, Romain décide de partir, dans l'espoir d'être « pris par des pirates barbaresques, vendu comme esclave, de s'échapper, d'être repris et enchaîné sur une galère et enfin jeté par la tempête sur une île déserte, comme cela se lit à chaque page des romans ». Déjà « il voit étinceler les glaives, il entend le choc des boucliers. Les montagnes tremblent et lui, à pied ou à cheval, vole à la rencontre des ennemis qui tombent comme des mouches ». Il poursuivra la carrière de Velimir comme Don Quichotte celle d'Amadis et de Roland, mais sans faiblesse ni soupirs. « Regarder chacun fièrement dans les yeux, c'est l'idéal que se propose notre héros et je ne sais s'il a mieux choisi que Don Quichotte ou le nouvel Amadis. » Il se met donc en route par un beau matin qui ressemble, par les termes mêmes qu'emploie Sterija, à la description que Don Quichotte s'imagine déjà lire dans le récit de son biographe : « A peine le dieu du jour avait répandu sur la terre les tresses dorées de ses blonds cheveux ; à peine les divers oiseaux nuancés de couleurs brillantes célébraient dans leurs doux concerts la présence de la belle Aurore... »

Romain venait d'apprendre, par la voix de son précepteur qui lui avait paru un message céleste, « que son étoile s'était levée ». Il se précipite aussitôt à l'étable, détache son coursier, que Sterija ne manque jamais de nommer Rossinante, et, le sabre au côté, se met en route.

L'auteur a songé aussi à l'écuyer fidèle, Agan en la circons-

tance, qui doit accompagner le héros dans ses voyages. Il n'apparaîtra, il est vrai, qu'à la fin du livre, mais Sterija le destinait sans doute à jouer un rôle dans la suite projetée qu'il n'eut pas le loisir d'écrire. Il aime, en tout cas, à nous rappeler la bonne figure de Sancho qui, dit-il, « ne prenait part aux combats qu'à une distance de deux bons milles ». Il nous parle même du cher grison, « dont le brave écuyer prenait autant de soin que de lui-même et dont il préservait les oreilles comme les siennes propres ».

Romain ne saurait se passer non plus d'une Dulcinée. C'est, en l'espèce, la fille de l'aga, le seigneur du village, Čimperič, « laide à faire peur, petite, grosse, bossue, les cheveux d'un rouge si ardent que, près d'elle, on pouvait souper sans chandelle, d'ailleurs saine et solide ». Elle ressemble à s'y méprendre à la Maritorne (chez Sterija *Matrone*), que Don Quichotte avait prise pour une princesse. Elle est destinée à épouser tout prosaïquement un pédant de collège.

Ainsi équipé, notre héros peut affronter les aventures que son imagination ne manque pas de faire naître sous chacun de ses pas. Il a vu en songe Silfa Selimandra, la belle fée : « Favori des fées et des sorcières, lui a-t-elle dit, devant toi cent mille canons, fusils ou glaives ne comptent pas plus qu'une poignée de grains de maïs... Ta main pourfendra plus de Turcs (bien que tu ne doives jamais en rencontrer) que la main de Kraljević Marko[1]. »

Il lui arrive, comme à Don Quichotte, d'être victime d'étranges mirages : une troupe de singes lui apparaît sous l'aspect d'une armée ennemie et, sautant sur sa Rossinante, il fond sur eux :

> Je suis sûr, ajoute Sterija, que le lecteur qui connaît le combat de Don Quichotte avec les moulins à vent ne s'étonnera pas de cette aventure. Et les singes, se saisissant qui d'un bâton, qui d'une fourche, en firent autour d'eux de si terribles moulinets que notre chevalier, aussi infortuné que celui de la Manche, tomba en pâmoison.

Romain est destiné enfin, comme le héros de Cervantes, à retrouver la raison et, avec elle, la résignation mélancolique à une réalité moins belle que le rêve.

1. Le plus populaire des héros de l'épopée serbe. Voir plus loin, p. 87-88.

Il serait, malgré tout, exagéré de voir dans l'œuvre de Sterija une simple transposition du roman espagnol. Sans doute n'a-t-il pas plus songé à copier *Don Quichotte* que *Hudibras*, qu'il appréciait également, ou que *Don Silvio von Rosalva*, qu'il avait lu très probablement[1]. Mais il est aisé de voir qu'il s'inspira largement de Cervantes dans cette œuvre d'ailleurs originale et par elle-même intéressante.

III

Avec le XIX^e^ siècle se développe en Yougoslavie l'intérêt pour la littérature espagnole. Mathieu Šop, un Slovène très cultivé qui parlait dix-huit langues, parmi lesquelles l'espagnol, initie le grand poète Prešeren (1800-1849) aux chefs-d'œuvre littéraires anciens et modernes, et celui-ci, dans sa *Glosa*, parle de *Don Quichotte*. Les études, les essais sur la littérature espagnole se multiplient, les poètes transposent des œuvres espagnoles avec plus ou moins de bonheur et d'exactitude.

Enfin, en 1856 (ou 1857), paraît une première traduction de *Don Quichotte*. Son auteur, Djordje Popović Daničar, homme très cultivé, traducteur de Gogol, Lermontov, Victor Hugo, Daudet, Boccace, Manzoni, ayant lu plusieurs fois les aventures du Chevalier de la Triste Figure, « toujours dans la deuxième traduction allemande », a été si « transporté par la classique beauté de l'œuvre qu'il apprit l'espagnol à seule fin de la traduire en serbe[2] ». Il se borne, pour l'instant, à en donner deux chapitres : le seizième et le dix-septième de la première partie, craignant, dit-il, de « faire insulte à l'original ». Quarante ans plus tard seulement, il poursuivra cette entreprise et publiera une traduction intégrale dont nous parlerons en son temps.

Bientôt après, en 1862, *le Journal commercial* de Belgrade donne une traduction inachevée comprenant dix-huit chapitres : *Don Kiot Manašanin*, qui sera éditée ensuite en un

1. Il avait lu la *République* de Wieland. Cet auteur était très répandu en Yougoslavie à l'époque de transition entre le rationalisme et le romantisme. Il avait été traduit dès 1803.

2. *Vie et Œuvres de Cervantes*, p. XXVIII.

petit livre. Elle fut faite, sans aucun doute, sur une version abrégée soit allemande, soit plus probablement d'après Florian, ce que semblent prouver le titre lui-même, la transcription des noms propres, l'ordre des mots dans certaines phrases, le vocabulaire. Cette publication fut l'origine d'une vive querelle entre son auteur et le chroniqueur littéraire de la revue *Danica*. Celui-ci (très vraisemblablement Popović Daničar en personne) déplore que ce roman « ait été traduit et mutilé de la sorte... Quel que soit, dit-il, l'amusement qu'on puisse tirer de cette lecture, notre littérature n'en sera pas enrichie ». Le traducteur riposte que ce « littérateur se mêle de ce qui ne le regarde pas ». Il prétend avoir rendu dans sa traduction ce que l'original avait de plus significatif et conservé l'esprit de l'ouvrage. Malheureusement, le rédacteur de *Danica* connaît l'espagnol et, de ce fait, s'estime particulièrement qualifié pour juger le problème, et il avance avec certitude que le traducteur « n'a jamais vu l'original, qu'il a utilisé quelque traduction allemande de cet immortel chef-d'œuvre, de laquelle on retirera l'impression que Don Quichotte était un fou ». Et, citant des exemples précis, il déclare que, par exemple, *Don Quichotte de la Manche* ne peut se traduire en serbe que par *Don Kihote Manćanin* ou *Manćanac*, ou *Manćanski* ou enfin *od Manće*. La violence même de la querelle témoigne de l'intérêt que les milieux littéraires portaient à l'œuvre de Cervantes.

C'est en 1864 que paraîtra la première traduction slovène de *Don Quichotte* (huit chapitres de la première partie) dans *Goriški Letnik*, revue de Gorica, autrefois centre littéraire de la Slovénie. L'auteur était probablement le rédacteur en chef de la revue et, si l'on en juge par l'orthographe du titre (*Don Kišot in njegov šćetnik Sanho Pansa*) et par d'autres indices, elle était faite d'après une version française abrégée[1].

Deux ans auparavant, la littérature slovène, considérée dans ses rapports avec *Don Quichotte*, avait été le théâtre d'un événement qui se rattache à l'histoire politique de la province. *Don Kihote dela Blatna Vas*, essai de tragi-comédie en quatre

1. Elle contient, il est vrai, la reproduction d'une gravure allemande représentant la lutte de Don Quichotte avec les moulins à vent.

journées, est publié à Zagreb, en 1862, sous la modeste signature de *Cervantes le jeune*, pseudonyme de Zarnik. C'est une satire du mouvement illyrien de Ljudevit Gaj, dirigée plus spécialement contre le Slovène Stanko Vraz, rallié au parti de Gaj en 1835[1]. L'ardeur et l'enthousiasme de Vraz ont paru don quichottesques à *Cervantes le jeune*[2], et il le tourna en ridicule sous les traits de *Jokosus*. Ce héros est « pâle, de noires moustaches lui pendent sous le nez, il regarde à travers ses lunettes », plongé en de profondes méditations et marmonnant des mots indistincts. Son cheval, une pauvre vieille rosse étique, tient à la fois de Rossinante et du grison de Sancho. Notre Don Quichotte, « amoureux de la gloire », a combattu le germanisme aux côtés du ban Jelačič[3]. Cervantes le jeune termine naturellement son roman à la confusion de son héros : il le force à revenir en enfant prodigue plein de contrition à la maternelle culture germanique. L'ironie de notre auteur se retourne contre lui lorsqu'il ridiculise les courtes vues de celui qui rêvait, près d'un siècle à l'avance, la réalisation de l'unité yougoslave.

Cette veine satirique est loin d'être épuisée. Les germanophiles serbes y ont trouvé une source abondante d'inspiration. En 1868, la revue *Komarac* (*le Moustique*), de Novi-Sad, publie deux satires contre les nationalistes yougoslaves : *Sir Michel* et *Šipoder junior*. La première vise le patriote bien connu, Polit Desančić, qu'elle compare au héros de Cervantes. « Don Quichotte, y lit-on, était en toutes choses plein de sagesse tant qu'il ne pensait pas à la chevalerie errante. Mais, comme il avait le sang, la moelle, la cervelle et l'âme imbibés de chevalerie errante, à son lever, à son coucher et tout le jour, il est mathématiquement évident qu'on pouvait bien rarement extraire une étincelle de sagesse de l'océan agité de ses folies... Il prenait les moulins à vent pour des géants, les troupeaux de moutons pour des armées ennemies et il les atta-

1. Vraz fut alors le champion de l'idée yougoslave et en particulier de l'unité littéraire. Il écrit en *illyrien*, c'est-à-dire en serbo-croate, et se signale par son activité dans l'*Association slovène* en 1848. Remarquons que *Don Quichotte* était un des livres de la bibliothèque de jeune homme de Vraz.

2. Pour les mêmes raisons, il s'efforce également de ridiculiser Prešeren qui se venge par une épigramme célèbre : *Narobe Katon*.

3. Chef croate qui s'éleva contre le gouvernement autrichien.

quait, trois grosses souillons pour les trois grâces. De même, Sir Michel est persuadé qu'on ne l'approche qu'avec le dessein d'admirer ses moindres actes », en particulier, sans doute, les articles du *Quotidien serbe* « de ce jeune Don Quichotte... nourri et gonflé de don quichottisme ». L'auteur répétera ailleurs que cette slavophilie, « fantaisie *élyséenne* » (?), n'est que don quichottisme.

Šipoder junior, dont l'auteur présumé est Aca Popović Zuba, est une satire en vers de dix pieds, de la forme des chants populaires de l'épopée serbe. Le patriote yougoslave Svetozar Miletić y est décrit sous le nom de Šipoder junior :

Ce n'est pas un héros comme il y en a,
La lance à la main, le glaive au côté,
. . . . . .
Il ne chevauche pas de Rossinante...
. . . . . .

C'est un fanfaron, et les combats et les tournois où il fut vainqueur n'ont existé que dans son imagination, mais il croit, comme Don Quichotte, à sa mission :

Don Quichotte, si tu revenais en ce monde,
Tu ne serais plus seul à accomplir ta mission;
Tu attaquais moulins et troupeaux,
Celui-ci veut conquérir les nuages
Et que tout à l'instant lui obéisse!

Au cours de l'année 1873, la revue *Zora* (*l'Aube*), de Maribor, publie une série d'études sur la littérature espagnole, dont l'une, très documentée, sur la vie et l'œuvre de Cervantes par Davorin Trstenjak. Une autre, par Ivan Minkovski, est intitulée : *Souvenirs de la Sierra Morena*. Janez Parapet, dans un essai sur le théâtre espagnol, fait une place importante aux comédies de Cervantes, dont il loue « la beauté et la noblesse ».

C'est vers la même époque qu'un écrivain serbe, Laza Kostić, écrit un poème curieux, véritable panégyrique du chevalier de la Triste Figure. A la pensée de cette ridicule et noble victime, il trouve consolation et espoir aux jours de misère dans les désillusions de ses amours et même dans les assemblées orageuses du parlement, où la voix des sages est

étouffée par les cris des méchants. Il rêve d'un nouveau Don Quichotte qui viendrait apporter à son peuple la liberté. Ainsi, le héros de Cervantes se voit mêlé à la vie quotidienne, et n'est-ce pas la plus belle des renommées et la plus solide?

IV

L'apôtre du plus excessif des idéalismes ne vit pas son étoile pâlir lorsque la vague réaliste submergea la littérature yougoslave. Ainsi, parmi les romans de Jakov Ignjatović, disciple de Balzac, se rattachant pour la plupart à la tradition picaresque, il en est : *la Feuille séchée*, *Poète et avocat* et *Milan Nerandžić*, dont les héros, incorrigibles rêveurs, vont rejoindre dans le domaine de l'illusion leur ancêtre espagnol; tel est, par exemple, Branko Orlić, du roman *Milan Nerandžić*, prêt à voler « au secours de l'innocent en péril », à « sacrifier vie et fortune » à la vérité. Dans la société d'hommes mesquins et vulgaires, il est comme « une colombe égarée parmi les corbeaux ». Il s'en va de par le monde chercher « une vie plus intense et plus pleine ». A côté de lui, l'auteur, utilisant le procédé qui fit la fortune du roman de Cervantes, a campé le personnage pratique et plein de bon sens de Milan Nerandžić, « Sancho Pansa de ce nouveau Don Quichotte », et il a fait vivre en communauté ces deux extrêmes. Pera Kirić, le héros de *l'Éternel fiancé*, roman du même auteur, ressemble d'une façon frappante à Don Quichotte ou du moins, ajoute l'auteur, « aux portraits qu'on nous a faits de celui-ci. Et, le plus curieux, c'est qu'il a exactement le caractère de ce héros. » « Il est grand, droit comme un roseau, le visage allongé, sec et jaune, des yeux noirs, de grandes moustaches, le front haut, le regard fier... » Il rêve, comme Don Quichotte, à la libération de l'humanité, il se croit appelé à une haute destinée et conçoit des plans hardis que la réalité impitoyable l'empêche régulièrement de mettre en œuvre.

Un autre Šipoder paraît à la même époque[1] : *Deli* (le gaillard) *Šipoder*, nouvel émule de Don Quichotte :

Il avait de tout à profusion,

1. Dans la revue *Žiža*, 1872.

De tout, mais surtout de rien.

. . . . . .

Il avait deux chevaux dignes d'un chevalier,
D'une ficelle il les a bridés,
D'un bon coup de bâton il les a stimulés,
Oh! s'ils voulaient, ils s'envoleraient
Jusqu'au ciel, sous les nuages...
Il avait un habit de noble,
S'il le réparait, il serait entier...

Dans son casque la poule couvait,
Sa lance étayait le toit,
Il a médité, longuement médité,
Et enfin il a invoqué le nom de Dieu,
Il a chassé la poule de son casque,
Il a mis le casque sur sa tête chauve,
Son habit sur son dos voûté,
Ses bottes jaunes à ses jambes torses.

et, aussi étrangement affublé que le paladin espagnol, il est parti en guerre contre les Turcs pour revenir bientôt honteux et battu.

En 1879 paraît à Zagreb une nouvelle édition abrégée de *Don Quichotte : Vie et exploits du fameux chevalier Don Quichotta de la Mancha*, « publiée en croate à l'usage de la jeunesse, d'après la traduction française, par Jos. Eugen Tomić ». Le traducteur a « supprimé de nombreux épisodes romanesques, des plaisanteries et des expressions qu'il est préférable de ne pas porter à la connaissance des jeunes gens ». La préface, avec une biographie et une bibliographie assez complètes de Cervantes, donne aux jeunes lecteurs un aperçu critique à leur portée sur les mobiles de l'auteur de *Don Quichotte*. Cette traduction fut accueillie avec faveur et la revue littéraire *Straža* (*la Sentinelle*) lui consacra un article flatteur.

En 1882, une autre traduction abrégée d'après le français, *Contes sur le glorieux chevalier Don Kihot od Manće*, paraîtra à Pančevo[1].

1. Le traducteur est très probablement Popović Daničar. Il parle, en effet, de la traduction de 1862 « sans aucune valeur » et promet de donner plus tard « la traduction complète de cette œuvre immortelle ». « Il n'y a pas, dit-il, de livre plus fameux que celui-ci. De toutes les satires, c'est la

Vers la même époque, le grand conteur serbe Laza Lazarević écrit un *Werther* où, prenant à partie les imaginations maladives des romantiques élégiaques, il leur oppose les grandes œuvres de l'humanité, et parmi elles, le *Don Quichotte*, qui l'avait peut-être inspiré dans cette satire littéraire.

Un écrivain satirique croate, Vilim Žarković, paraît, lui, avoir subi l'influence directe de Cervantes. Il publie, en 1884, dans la revue *Vienac*, d'abord une nouvelle satirique, *Fantasio*, où il esquisse la vie d'une petite ville de province, et surtout une *humoresque*, *le Chevalier écervelé*, dont le héros est une réplique de Don Quichotte. C'est un vieux châtelain « dont les moineaux eux-mêmes se moquent ». Quant à lui, ce sont les auteurs anciens, Homère au premier rang, qui lui ont tourné la tête. Il passe son temps à les lire et à souhaiter le retour de l'âge d'or. Il parle latin, appelle Nausicaa sa fille Danica, compare ses pourceaux à ceux de Circé. Sa conduite n'est pas moins bizarre que ses discours : sous prétexte de s'aguerrir, il allume du feu en été et couche en hiver à demi nu sur le sol. Finalement, il est la proie d'un aventurier qui exploite sa manie.

La littérature satirique s'enrichit encore, en 1881, d'une parodie très réussie du grand poème épique de Mažuranić, *la Mort de Smaïl Aga Čengić*, un des monuments les plus imposants de la poésie serbo-croate moderne. Elle est intitulée *Mort de grand'mère Čengić*. Il pourrait paraître exagéré d'y voir une influence de Cervantes si son auteur, Ante Kovačić, n'avait publié, sept ans plus tard, une satire de la société et de la culture bourgeoises semée d'aperçus philosophiques : *Dans l'administration*, dont le héros principal rappelle Don Quichotte, sa bien-aimée Dulcinée et dont l'atmosphère, mélange « de vie réelle et d'illusion », est celle même du roman de Cervantes[1].

plus profonde, la plus fine, la plus amusante. Le nombre, l'originalité, la diversité des épisodes témoignent de l'art du romancier. Écrivain parfait, tour à tour plein de bonté et de malice, il s'élève sans être guindé. Dans les récits les plus comiques, il sait introduire des pensées qui s'enracinent dans l'âme et sonnent à l'esprit comme les prophéties du bon sens. Son dessein était de ridiculiser les romans de chevalerie, mais il a atteint par ses satires bien d'autres choses moins naïves ».

1. Publiée dans la revue *Vienac* en 1888. On a pu aussi la rapprocher des œuvres d'Hoffmann.

Entre 1886 et 1890, les motifs espagnols se multiplient dans la littérature yougoslave. Vojislav Ilić, le fondateur de la poésie lyrique moderne en Serbie, lui consacre de nombreux vers ; Zmaj, le poète populaire dont on fête cette année le centenaire, signe plusieurs de ses pièces *San Chopansa*. Le grand critique Bogdan Popović, dans une étude sur *le Roman contemporain* et *les Natures problématiques* de Spielhagen, étudie le problème psychologique posé par Don Quichotte :

> Le bon et noble chevalier ne s'est jamais demandé si nous étions de la même matière que les rêves ; il n'a jamais eu le loisir d'élucider la question : *to be or not to be*, de creuser le problème de sa personnalité, trop occupé de son bon cœur et des malheureux qu'il rencontrait à chaque pas...

Enfin, Milorad Šapčanin ajoute à la progéniture du bon chevalier une autre figure d'idéaliste dans son roman *le Rêveur*, paru en 1889. Grégoire est une âme sentimentale, toujours prête à défendre ses frères opprimés et vivant, comme son ancêtre espagnol, dans un rêve perpétuel.

V

L'année 1890 marque un petit événement dans l'histoire de la langue espagnole en Yougoslavie : Artur Franović publie à Zagreb une grammaire espagnole où on lit un extrait de *Don Quichotte :* le combat avec les moulins à vent.

La même année, le Slovène Fr. Nedeljko publie une nouvelle traduction du roman de Cervantes en douze chapitres à l'usage des enfants, précédée d'une notice inspirée certainement de l'article de Trstenjak. Remarquons qu'en 1890 également paraît la première traduction de l'article de Tourguenieff sur *Hamlet et Don Quichotte* par Stjepan Lukić[1].

C'est en 1892 que le grand écrivain Sima Matavulj publie *Bakonja Fra Brne*, une œuvre classique de la littérature serbo-croate, à propos de laquelle on a pu prononcer les noms de *Don Quichotte*, de *Gil Blas* et de *Gulliver*.

L'auteur lui-même, dans *les Notes d'un écrivain*, parues de

1. Deux autres traductions du même article paraîtront postérieurement.

1898 à 1903 dans la revue *Letopis Matice Srpske*, nous révèle bien des aspects de sa nature d'artiste qui le rapprochent de Cervantes. N'a-t-il pas eu, d'ailleurs, l'intention de traduire *Don Quichotte*[1] ? Sans doute l'inspiration, le poussant à faire œuvre originale, ne lui laissa jamais le loisir de la réaliser, mais il se consola en insufflant aux personnages de ses romans et de ses contes un peu de l'âme du héros de Cervantes. Il s'est consacré à la peinture des habitants et des paysages de Dalmatie, de Šibenik en particulier, « différente de toutes les autres villes du littoral..., trop rocheuse et trop brûlée de soleil, trop pieuse et trop superstitieuse, débordante de souvenirs historiques et de traditions populaires ». Il parlera, comme Daudet, du soleil de midi, « cet imposteur qui exagère les pensées et les sensations, qui agite les rêves du sommeil et multiplie les rêves de la veille, qui fait insatiable l'imagination... Il y a un troubadour dans la peau de chaque habitant de Šibenik, prêt à inventer une chanson, prêt à mourir pour une méchante parole. Pas de nuit que les loups-garous n'errent par les rues, que les sorcières n'étranglent des enfants, que les cauchemars n'oppressent les hommes. Les fées luttent avec les jeunes gens et tressent les crinières des jeunes chevaux ; les dragons gardent des trésors enfouis dans des ruines. » En vérité, sur cette terre d'enchantements, Don Quichotte n'eût pas été dépaysé.

Matavulj était depuis l'enfance un satirique. Tout jeune, il s'amusait à caricaturer les grands personnages de son village et, plus tard, il aura toujours ce sens des contrastes qui fait les grands humoristes et que Cervantes a possédé au plus haut point. « J'ai, dit-il, le don de saisir le côté comique de toute chose, de tout événement, de toute démarche. » Mais, d'autre part, si tous les grands comiques, depuis Cervantes jusqu'à Molière, ont atteint au pathétique et au tragique, c'est que, comme Matavulj lui-même, ils découvrent « non seulement le côté comique des choses les plus sérieuses et les plus saintes, mais aussi le revers des choses les plus comiques ».

Bakonja Fra Brne est une satire souvent violente des

1. M. Šević, *Travail et travailleurs*. Beograd, 1930.

choses et des gens de Dalmatie et, en particulier, de l'Église qui, de l'avis de Sima Matavulj, avait pris un développement exagéré dans ce pays si pauvre. L'intérêt principal du roman réside dans le personnage de Brne, moine quelque peu rabelaisien qui a en lui du Don Quichotte et du Sancho Pansa. Pratique, bon vivant, il nourrit pourtant le désir de devenir un chevalier de la foi et d'être révéré du peuple, « que les hommes se découvrent sur son passage et que les femmes s'agenouillent, que tous ceux qui l'approchent lui baisent la main et la corde de sa ceinture ». Et l'on se rappelle les songeries de Don Quichotte lorsqu'il imagine les honneurs rendus aux chevaliers errants : rêve de gloire où se rencontrent altruisme et égoïsme humains, le paladin et le moine errants le partagent. D'ailleurs, Matavulj a pu trouver la vocation de Fra Brne dans les discours de Don Quichotte lui-même sur les mérites comparés de la chevalerie et de la profession religieuse.

En 1894 paraît une nouvelle étude sur Cervantes dans la revue *Delo* (*l'Œuvre*), intitulée *le Dernier chevalier*. L'auteur y mentionne les gravures de Gustave Doré, « dignes, dit-il, du chef-d'œuvre qu'elles illustrent. » L'année suivante, un auteur croate, Nadinski, écrit dans la revue *Vienac* un article sur *Don Quichotte de la Manche*.

VI

Après quarante ans consacrés à d'autres travaux, Djordje Popović Daničar, le premier traducteur de *Don Quichotte*, publie enfin la première édition complète en serbe du roman de Cervantes. Si l'on en croit l'auteur lui-même et les deux experts chargés d'en référer à la Fondation Kolarac[1], Hajim S. Davićo, érudit en langue espagnole, et Ljubomir Nedić, le grand mérite de cette traduction est une fidélité absolue, à laquelle Popović déclare sacrifier « l'aisance et la facilité » (qui, en effet, n'en sont pas les qualités dominantes). Mais, dit-il, « considérant qu'elle est la première traduction serbe de *Don Quichotte* et qu'elle sera peut-être longtemps la seule, j'ai

1. En vue de la publication dans l'édition Kolarac.

voulu rester aussi fidèle qu'il m'était possible sans pécher contre la langue serbe, afin de garantir à tous ceux qui ne savent pas l'espagnol qu'ils peuvent en toute confiance se reposer sur ma traduction ». Les deux rapporteurs donnèrent une appréciation très flatteuse et, dirons-nous, un peu excessive de cette traduction, « la plus fidèle qui existe au monde[1] ».

L'auteur y ajoute une préface détaillée sur la vie et l'œuvre de Cervantes. Cette étude n'a d'ailleurs rien d'original; elle est l'adaptation de la *Notice sur la vie et les œuvres de Cervantes* de Viardot, dont Popović reconnaît avoir utilisé « les faits essentiels ». Il a puisé aussi quelques renseignements à l'étude de José Mor de Fuentas : *Elogio de Cervantes*. Ses conclusions sur la place qu'ont prise dans nos esprits modernes Don Quichotte et son compagnon sont d'ailleurs intéressantes : leurs traits, dit-il en substance, se sont accusés; Don Quichotte est plus grand et plus héroïque encore, Sancho plus rond et d'un bon sens plus gros. Et, en effet, lorsqu'on relit *Don Quichotte* avec attention, on s'aperçoit qu'on avait opéré involontairement cette sorte de stylisation et qu'ils ont dans le roman des caractères moins définis que ceux que leur attribua la renommée. Notons encore, dans cette étude, un retour fort intéressant de l'auteur sur notre littérature nationale. « Celui, dit-il, qui connaît bien le peuple serbe sait que plus d'un jeune homme s'est engagé dans les bandes des haïdoucks pour avoir entendu les chansons des guzlars sur Novak, Tatomir, Grulica et autres haïdoucks célèbres. » Cette préface est, jusqu'à présent, la seule étude complète sur Cervantes en langue serbo-croate, ce qui lui confère évidemment à nos yeux une valeur toute particulière.

1. Compte-rendu publié dans *la Fée bosniaque* de 1896. C'est, en fait, un long article : « La carence de traductions de *Don Quichotte* ne donnait pas un témoignage très favorable de notre goût littéraire. Car, à part la Bible et quelques classiques grecs et romains, il n'est pas de livre plus lu que celui-là. C'est le roman par excellence... L'idéal de justice de Don Quichotte plane comme un aigle au-dessus des institutions et des lois humaines... L'esprit de l'Évangile est en lui. » Suit un exposé de la vie sociale et de la littérature en Espagne au XVI[e] siècle. La révolution que Cervantes y apporta y est analysée avec pénétration et vigueur. En conclusion, « donner au public serbe la traduction de *Don Quichotte*, c'est fortifier et assainir son âme contre la lassitude de notre époque ».

VII

Au crépuscule de tous les mouvements littéraires se lève une génération nouvelle qui accable impitoyablement de ses sarcasmes les gloires déclinantes ; une fois de plus s'épanouit, en parodies et en pastiches, l'ironie des « jeunes », et on a de nouveau l'occasion de songer à la satire de Cervantes. C'est ainsi qu'aux environs de 1900 les « jeunes » écrivains croates mènent une campagne contre les décadents. Et, d'ailleurs, l'auteur de *Don Quichotte* est à l'honneur sur la scène du théâtre de Zagreb ; Milan Šenoa traduit deux intermèdes de lui : *le Rétable des merveilles* et *la Caverne de Salamanque*, qui sont joués le 7 novembre 1900.

En Serbie, Selimir Trpković (Sreta Pašić) publie, en 1901, un conte intitulé *Don Quichotte à Vrapčani*. C'est l'histoire d'un directeur de lycée qui avait la tête pleine de tous les chevaleresques héros de l'épopée populaire. « Notre paladin » veut réveiller dans le peuple le vieil esprit épique ; insensible aux exigences du programme, il ne parle aux enfants que de Marko Kraljević et de Miloš Obilić[1], et c'est encore la moindre de ses excentricités. « Vous voyez bien, ajoute l'auteur, que la chevalier de la Manche ne devait pas être un personnage inventé. » Le pauvre vieux professeur sait bien qu'on l'a surnommé Don Quichotte ; mais, dit-il, « il faut aussi à cette terre des hommes comme moi » ! Enfin, il revient à la raison et ordonne lui-même de jeter au bûcher tous les livres maudits. En prenant congé de tous, il répétera encore : « Oui, je suis Don Quichotte. »

Cette première ébauche d'une attitude critique en face de la poésie populaire nous prépare à l'œuvre la plus originale en ce genre dans la littérature serbe : *Kraljević Marko revenu parmi les Serbes*. Entre les romans de chevalerie et la satire de Cervantes, d'une part, l'épopée guerrière de la Serbie et le roman de Radoje Domanović, d'autre part, il y a un parallélisme qui, pour être facile, n'en est pas moins profond et dont Djordje Popović Daničar avait pressenti l'intérêt. Situation éternellement tragique, éternellement comique, que de

1. Héros de la légende serbe.

mettre l'homme en face de ses contradictions et de ses folies : à ses contemporains passionnés de romans de chevalerie Cervantes présente un chevalier qui, transposant dans la vie réelle les invraisemblances de ces mêmes romans, leur paraît un fou. Aux Serbes, qui supplient Kraljević Marko de venir venger Kosovo, Radoje Domanović restitue ce héros dont les exploits surhumains les ont enchantés... mais ce retour est loin d'être triomphal.

Donc Marko, monté sur son cheval Šarac, armé de pied en cap et, comme Don Quichotte, vivant anachronisme, se heurte à toutes les réalités qu'il est bien excusable d'ignorer après des siècles de sommeil. Seule l'imagination de Don Quichotte avait pu de même supprimer le temps écoulé depuis la chevalerie errante. Malheur aux paisibles marchands de Tolède et à tant d'inoffensifs voyageurs que le paladin prendra pour des géants ou des enchanteurs. Malheur au débonnaire commerçant Peta Tomić, monté sur un vélocipède, « instrument diabolique », avec qui Marko décide de se mesurer. Il fera également passer un bien mauvais quart d'heure aux gendarmes, qu'il prend pour des ennemis. Lui aussi prendra une auberge pour un château et demandera à l'aubergiste, qu'il nomme « héros inconnu », quel est son seigneur. Ses exploits le conduiront au bagne et Šarac terminera sa carrière, n'ayant plus que les os et la peau, à tirer des tramways. Hélas ! les temps héroïques sont passés et, dans sa lutte avec la réalité, une fois de plus l'idéal est vaincu. Le rôle de Sancho est joué, dans une scène caractéristique, par un paysan à qui Marko demande ce qu'il ferait si le héros légendaire revenait en Serbie :

— Je lui demanderais de m'aider à labourer ce champ de maïs, répond l'autre.

— Mais s'il te conviait à Kosovo ?

— Eh ! frère, laisse donc, qu'est-ce qui te passe par la tête avec Kosovo ? Je n'ai même pas le temps d'aller au marché acheter du sel et des opanci[1] aux enfants. Et si tu voyais ça, quand j'aurais le temps il faudrait avoir l'argent !

— Oui, frère ; mais ne sais-tu pas qu'à Kosovo se consomma la ruine de notre empire, ne sais-tu pas qu'il faut venger Kosovo ?

— Et chez nous donc, frère, en fait de ruine il n'y a pas mieux. Ne vois-tu pas que je vais pieds nus ? Et, d'ici que j'aie payé les

1. Chaussures de cuir tressé que portent les paysans.

impôts, je ne saurai plus où donner de la tête! J'ai bien affaire de ton Kovoso!

Et Marko cherche un refuge dans la tombe qu'il n'aurait jamais dû quitter.

Radoje Domanović a voulu ridiculiser surtout l'engouement exagéré, hérité des romantiques, pour la poésie populaire, et il obtient un sûr effet de comique en faisant parler Marko en vers de dix pieds et dans le style épique. Mais l'auteur, comme Cervantes, a introduit également dans son œuvre des satires de la société contemporaine, de l'appareil administratif par exemple, et, en général, de l'esprit utilitaire de notre temps, funeste à tout idéal chevaleresque.

VIII

Parmi les écrivains contemporains, l'intérêt pour les choses d'Espagne s'est développé rapidement. De nombreux voyageurs ont écrit des *Lettres d'Espagne*, rapporté des impressions où, naturellement, le chevalier et son écuyer ont leur place. « Avec son ironie, écrit le grand poète Jovan Dučić, Cervantes a représenté tout le pays sous les traits d'un fantaisiste et d'un débonnaire. Mais aujourd'hui, en Espagne, on ne voit plus chevaucher de Don Quichottes bardés de fer, fantaisistes comme la nation elle-même, mais des Sanchos ronds et ventrus, égoïstes utilitaires comme tout le monde. » Par contre, un autre voyageur, Svetozar Zorić, a retrouvé en Espagne paladin et écuyer ou, tout au moins, leurs apparences physiques : les habitants des villes, maigres, anémiques, aux poumons délicats, « dignes descendants de Don Quichotte, un peu moins hauts de taille seulement...; les paysans, au contraire, trapus, larges, sanguins... à la façon de Sancho Pansa », comme si les Espagnols s'étaient partagés en deux races pour représenter les deux héros immortels de leur littérature.

1905, le troisième anniversaire de la publication de *Don Quichotte*, est marqué par un renouveau de l'intérêt que les Yougoslaves ont porté à Cervantes. En serbo-croate et en slovène, de nombreux articles paraissent dans les revues[1].

1. Voir, par exemple, *Srpski Knjizevni Guasnik* (*Revue littéraire serbe*), p. 158 et 556; *Delo* (*l'Œuvre*), août 1905; *l'Écho de Liubliana*, 1905.

H. S. Davičo[1] écrit entre autres : « Pour tant d'or et de trésors perdus, il reste à l'Espagne une consolation : elle est la patrie de Cervantes et cela peut suffire non seulement à la préserver de la ruine définitive, mais encore à ressusciter sa gloire ancienne. »

Le Théâtre national de Belgrade voulait, à cette occasion, donner une pièce sur *Don Quichotte;* mais le dramaturge espagnol Don José Echegaray, consulté, répond qu'il n'existe pas de drame digne de ce grand nom. Davičo, qui donne cette information dans l'article cité, console le public en lui traduisant deux nouvelles de Cervantes : *le Rétable des merveilles* et *le Juge de divorces*[2].

Les Croates, eux, jugèrent « la comédie héroïque en trois actes et huit tableaux » de Jean Richepin, intitulée *Don Quichotte*, digne du roman espagnol. La pièce française avait été jouée à Paris le 16 octobre 1905. La même année, Nikola Andrić la traduit en serbo-croate et elle est représentée, le 24 mars 1906, au théâtre de Zagreb. Ce fut un événement dans la vie dramatique de la capitale croate et qui fut signalé même par la critique slovène à Ljubljana[3]; le directeur de la scène de Zagreb put informer l'auteur du « succès littéraire et artistique » remporté par sa pièce. Jean Richepin répondit très courtoisement :

Paris, 66, rue N. D. des Champs
mardi 3 avril 1906

Monsieur,

Je trouve aujourd'hui seulement, en revenant de voyage, votre très aimable lettre. Veuillez donc m'excuser d'y répondre aussi tardivement. Je suis enchanté du succès qu'elle m'annonce, et d'avoir plu au public éclairé de votre pays. Certes, votre traduction a dû être pour beaucoup dans ce bon accueil, et aussi la façon dont la pièce a été jouée et montée. Je vous prie donc, Monsieur et cher confrère, de croire à ma vive et sincère reconnaissance pour vous en particulier, et d'être mon interprète auprès de Messieurs Fijan, Grund et les autres artistes, que j'ai grand plaisir à remercier par

1. Écrivain israélite, connu par de nombreuses traductions de l'espagnol.

2. La première fait suite à l'article; la deuxième est publiée dans *Nova Iskra* (*la Nouvelle Étincelle*), mai 1905.

3. Article d'Isidore Cankar dans *Dom i Svet* (*le Pays et le Monde*), 1906, p. 378.

votre entremise. Je suis extrêmement fier d'avoir été applaudi, grâce à vous et à eux, dans ce splendide théâtre. Et c'est de tout cœur que je vous serre la main en vous exprimant, Monsieur et cher confrère, mes dévoués et affectueux sentiments.

Jean Richepin.

Cette représentation eut un grand retentissement dans la presse serbo-croate. De nombreux articles furent consacrés à ce propos au héros espagnol, où l'œuvre de Cervantes était analysée et célébrée[1]. Le critique de *Narodne Novine* (*le National*) raconte à son public des anecdotes plus ou moins authentiques sur les représentations de *Don Quichotte* en France, où Molière, jouant le rôle de Sancho Pansa, aurait eu grand mal à venir à bout de son âne; en Angleterre, où le grand acteur Irving aurait couru tout Londres à la recherche d'une rosse assez décharnée pour servir de monture à Don Quichotte.

A aucun de ces critiques la profondeur de l'œuvre de Cervantes n'a échappé; ils y ont vu, selon l'expression de l'un d'entre eux, « la tragédie de l'idéal », dont le héros est un des « martyrs ». Dans *Narodne Novine* encore, le critique étudie d'une manière intéressante la réaction des mentalités enfantines devant le livre de Cervantes : l'enfant n'est pas choqué des imaginations fantastiques de Don Quichotte; il est habitué dans ses jeux à ces transpositions constantes : de moulins à géants, d'auberge à château. Sa sympathie pour le héros est sans réserve critique, il le suit jusqu'au bout de son rêve héroïque, et c'est seulement au même instant que lui qu'il souffre la désillusion, qu'il prend conscience de l'impitoyable réalité; ce livre est pour lui la première école de la vie. Un autre critique, le *Dnevnik*, compare assez heureusement Don Quichotte à « la fleur de soleil qui se dresse au-dessus de la palissade du potager. Sa raide attitude la fait ressembler à un épouvantail et son idéalisme a quelque chose de comique dans ce monde de choux et de navets... Ainsi Cer-

1. Article d'Ivan Krnić dans *Savremenik* (*le Contemporain*), 1906; deux articles dans *Narodne Novine* (*le National*), 23 et 26 mars 1906; article dans *l'Obzor;* dans *Dnevnik* (*le Quotidien*), 25 mars 1906; dans *Pokret* (*le Mouvement*), 26 mars 1906; dans le *Zeitung*, journal allemand de Zagreb, 24 mars 1906.

vantes a imaginé Don Quichotte, monté sur ses longues jambes de sauterelle, entouré des réalités quotidiennes et de leurs mesquines exigences, et il a orienté immuablement son regard dans une seule direction : vers le soleil ».

Si l'on en juge par toutes ces réactions, *Don Quichotte* fut mis en scène et joué avec une parfaite intelligence de l'esprit du livre, donnant, selon les mots du *Dnevnik*, « l'image d'un monde qu'on ne pourra plus oublier ».

Un autre tricentenaire, celui de la mort de Cervantes, sera célébré, malgré les circonstances (nous sommes en 1915), avec un certain eclat. Cette année-là paraît à Zagreb une traduction intégrale de *Don Quichotte* par Isa Velikanović[1]. La préface, à côté d'inexactitudes biographiques d'ailleurs très répandues et de jugements trop sévères sur les autres œuvres de Cervantes, contient une belle apologie de l'imagination. Cette traduction fut l'occasion d'un article très intéressant du romaniste connu Petar Skok, qui souligne combien le caractère de Don Quichotte mêle de raison et d'intelligence à sa folie. Et il est bien certain que la portée du roman de Cervantes serait de beaucoup diminuée si le héros était considéré comme un dément. De l'avis de Skok, c'est simplement un « idéologue tel que tout homme qui lutte pour un idéal quelconque l'est plus ou moins ». Le critique termine en formulant le désir que l'œuvre de Cervantes inspire en Croatie « un humoriste qui s'attaquerait à quelque caractère de la société croate, en particulier à ce terrible dilettantisme qui règne dans tous les domaines[2] ».

IX

A la suite de Vojislav Ilić, de nombreux poètes yougoslaves ont utilisé des motifs espagnols : Aleksa Šantić, Milorad Mitrović et surtout Jovan Dučić. Plusieurs ont écrit des poèmes

1. *Don Quichotte en traduction croate;* article publié dans *la Prairie croate*, 1917. Vladimir Lunaček a écrit, lui aussi, un article à l'occasion du tricentenaire de la mort de Cervantes dans le *Savremenik*, 1916, p. 138.

2. En 1932 paraîtra une nouvelle édition légèrement abrégée. Mentionnons encore deux traductions abrégées pour la jeunesse d'après des éditions françaises parues précédemment : l'une de Herold, Beograd, 1906; l'autre de Dašan Tamandžić, Mostar.

intitulés *Don Quichotte;* celui de Stanislas Vinaver, par exemple, plein d'une amère ironie[1].

Le poème de Svetislav Stefanović défend, au contraire, la gloire du chevalier.

Citons encore celui de Mileta Jakšić et, de Sibe Miličić, une *Mort de Don Quichotte*[2].

En 1920, le conteur slovène Ivo Šorli traduit pour *la Cloche de Ljubljana* trois des nouvelles exemplaires de Cervantes : *le Mariage trompeur*, *la Force du sang* et *Rinconete et Cortadillo*. C'est l'occasion d'une préface où il introduit les erreurs classiques sur Cervantes : qu'il a commencé *Don Quichotte* en prison, qu'il eut à soutenir une lutte acharnée contre les auteurs de romans de chevalerie, etc.

A ce propos, Jakob Kelimini souligne, dans *la Cloche de Ljubljana*, l'opportunité d'une nouvelle traduction, et cette fois intégrale, de *Don Quichotte* en langue slovène.

En 1924, Valerian Markov[3] publie, nouveau Plutarque, un parallèle entre les vies de deux héros illustres : le Christ et Don Quichotte. L'auteur parvient, avec des citations habilement choisies, à légitimer jusqu'à un certain point son audacieuse comparaison. De l'avis de Markov, Cervantes a donné au monde une « terrible énigme à déchiffrer sous l'apparence facile de son roman, et cette énigme est du même ordre que celle des Évangiles. Don Quichotte rappelle le Christ dans ses efforts pour « dissiper les ténèbres de l'incrédulité, convaincre les sceptiques de leur erreur. » Il parcourt le monde, lui aussi, prêchant la bonne volonté entre les hommes, délivrant les misérables, exaltant les humbles, redresseur de torts. Don Quichotte se fait armer chevalier par un aubergiste, comme le Christ se fait baptiser par saint Jean. L'un et l'autre prononcent d'innombrables discours, l'un et l'autre professent le loyalisme envers le souverain temporel. Quand le chevalier délivre les forçats, il dira comme le Christ que chacun doit répondre à Dieu seul de ses péchés et que ce n'est point à l'homme à juger ses semblables. Tous deux, fuyant les villes,

1. *Revue littéraire serbe*, 1909.

2. C'est la troisième partie d'un triptyque : *Trois frères en idéal : Mort de saint Antoine, Mort de Don Juan, Mort de Don Quichotte.*

3. Écrivain serbo-croate d'origine russe.

passent leur vie parmi les humbles, pasteurs ou pêcheurs, font leur compagnie ordinaire d'hommes simples : les apôtres ou Sancho, et cela est digne de remarque chez un chevalier comme Don Quichotte, qui devrait être entiché de sa noblesse. Le Christ a commandé à ses disciples d'abandonner père, mère et foyer pour le suivre, en leur promettant une place dans son royaume, et Don Quichotte, de même, promet à Sancho le gouvernement d'une île dans l'empire qui lui appartient déjà par la puissance de son imagination. Comme les apôtres, Sancho proteste lorsque son maître s'éloigne trop de « ce monde » et Don Quichotte, comme le Christ, lui dit parfois de ne pas prendre à la lettre ses symboles ; il lui reproche aussi son manque de foi. A ceux qui lui demandent des preuves de l'existence de Dulcinée, il dira que le mérite est de croire en elle sans l'avoir jamais vue. Markov rappelle que, d'après Renan, l'entourage de Jésus pensait que son esprit, hanté par la vision des régions célestes, était loin d'être sain, et il voit là une nouvelle ressemblance avec le héros de Cervantes. Tous deux ne furent-ils pas, enfin, l'objet des risées et des sarcasmes de la plèbe, tous deux ne furent-ils pas vaincus dans leur lutte pour l'idéal ?

Quelque forcés et téméraires que paraissent certains points de ce parallèle, on ne peut nier qu'il y ait là une interprétation originale de l'œuvre de Cervantes.

Au cours de ces dernières années, l'intérêt pour le grand écrivain espagnol n'a cessé de croître. Le traducteur de *Don Quichotte*, Isa Velikanović, édite une grammaire espagnole en serbo-croate et, dans l'introduction, il rapporte l'anecdote du courtisan de Louis XIV qui apprit l'espagnol en s'imaginant, parce que le grand roi lui avait demandé s'il savait cette langue, qu'il le destinait à quelque importante mission en Espagne. Lorsqu'il informa le souverain du résultat de son étude acharnée, celui-ci lui aurait répondu : « Eh bien, vous pourrez lire *Don Quichotte* dans l'original. » Et Velikanović de conclure : « Sous la plaisanterie du roi, il y a un grain de vérité. Celui qui apprendrait l'espagnol uniquement pour lire *Don Quichotte* dans l'original n'aurait pas à s'en repentir. »

En 1929, Isidora Sekulić, auteur connu d'essais, de contes,

d'impressions de voyage, consacre à Cervantes une étude[1] où nous relevons des jugements intéressants; mais peut-être va-t-elle trop loin dans son désir de simplification critique lorsqu'elle voit dans Don Quichotte « une somme de tous les héros de Cervantes, qui ne sont rien d'autre que des personnifications de l'imagination, créatrice ou destructive, et qui tous (comme Cervantes lui-même) sont dominés par l'amour de la gloire ».

Tout récemment encore, les Slovènes ont consacré de nombreux articles à Cervantes[2]; les Croates ont traduit en 1930 *le Tombeau de Cervantes* de Miguel de Unamuno, prologue de sa *Vie de Don Quichotte et de Sancho*.

*
* *

Nous avons l'espoir que cet énoncé, sous la sécheresse d'une énumération forcément incomplète, aura apporté le témoignage de l'admiration du public yougoslave pour le chef-d'œuvre de Cervantes. A côté d'une humble reconnaissance de dette envers le génie, nous voudrions que ces pages fussent aussi un hommage aux érudits obscurs qui ont permis que *Don Quichottade* soit devenu en Yougoslavie un nom commun et que le chevalier de la Triste Figure y soit aussi populaire que Kraljević Marko. L'action, si limitée qu'elle paraisse, des traducteurs et des critiques n'est pas négligeable du point de vue international. Lorsque les gens de tous les pays auront mis en commun leurs grands hommes et les héros de leurs livres favoris, lorsqu'ils se rencontreront dans l'admiration, dans le rire et dans les larmes (et le but de la littérature comparée n'est-il pas de leur faire prendre conscience de cette communauté?), ils seront plus près de se comprendre.

Milan Marković.

1. Article traduit en français dans *les Nouvelles yougoslaves* du 25 mai 1929.

2. *Littérature romane*, dans *l'Écho de Ljubljana*, 1930; voir *Slovenac*, 12 nov. 1932; *Jutro* (*le Matin*), 13 nov. et 19 déc. 1932; la revue *Uspeh* (*Succès*), 1932; *Mladika* (*Jeunesse*), 1932.

LA PENSÉE EUROPÉENNE

DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE

ET LA LITTÉRATURE SLOVÈNE

Il est vrai qu'on est habitué à regarder la tâche de la littérature comparée comme consistant principalement dans l'étude des rapports des grandes littératures entre elles. Mais si l'on ne voit que rarement les « comparatistes » s'arrêter aux problèmes des petites littératures, si on ne les voit pas entrer dans le détail de celles-ci et suivre les pulsations de la vie intellectuelle des petits peuples, cela ne veut pas dire toujours que les « petites » littératures n'offrent pas ou n'offrent que très peu d'intérêt. Au contraire, le comparatiste trouvera beaucoup de problèmes très intéressants, parfois d'une importance considérable et qui souvent l'aideront à se rendre compte et de l'étendue et de l'intensité des grands mouvements d'idées européens, y jetant de la clarté et permettant d'en apprécier la vraie valeur.

Comme ce fut le cas pour presque tous les peuples européens qui n'ont pas formé dans l'histoire des entités politiques indépendantes et ne sont arrivés qu'assez tard à avoir une littérature nationale, de même les Slovènes, la plus petite branche des Slaves du Sud, ont tardé à se révéler. Les mouvements littéraires, chez eux, n'ont commencé qu'à l'époque du protestantisme et n'ont progressé que péniblement et bien lentement, de sorte que c'est au XIX^e siècle seulement qu'ils ont donné de grandes créations poétiques et littéraires. Les Slovènes n'auraient ni Préchèrene (Prešeren), ni Levstik, ni Tsankar (Cankar) et Joupantchitch (Župančič)[1], ces quatre de leurs plus

1. Les œuvres de ces écrivains sont traduites dans presque toutes les langues européennes. Pour Joupantchitch, voir surtout l'ouvrage détaillé de

grands écrivains de réputation mondiale, s'ils ne s'étaient consacrés avec autant de dévouement et d'amour au développement de leur langue écrite dès les premiers débuts de celle-ci, qui remontent au protestantisme, s'ils n'avaient travaillé avec autant de ferveur au développement de la force expressive de cette langue et à sa perfection formelle. C'est ici qu'on retrouve l'effet des grands mouvements d'idées européens, qui ont donné naissance, par leur influence indirecte, à la littérature slovène. Bien que les œuvres littéraires des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ne témoignent pas d'un art très marqué, il est néanmoins vrai que la langue écrite slovène, éveillée par le mouvement du protestantisme et développée par les écrivains des siècles suivants au point qu'elle put réunir tous les Slovènes dans une communauté intellectuelle, non seulement n'est plus retombée, par la suite, à un niveau sans valeur pratique, mais s'est, au contraire, constamment perfectionnée sous l'influence des mouvements d'idées européens des siècles suivants : si bien qu'elle devint, au XIX^e^ siècle, un instrument susceptible de traduire les vibrations les plus subtiles d'un cœur de poète et de répondre aux exigences les plus capricieuses d'un romancier.

*
* *

Essayons d'indiquer comment les grands mouvements d'idées européens sont entrés en contact avec la vie intellectuelle du peuple slovène et d'examiner successivement les influences qu'ils y ont exercées et les résultats qu'ils y ont laissés. Une bibliographie abondante existe sur cette époque ; on ne l'a pourtant jamais étudiée exclusivement du point de vue de la littérature comparée[1].

M. L. Tesnière, *Oton Joupantchitch, poète slovène; l'homme et l'œuvre* (Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, 1931).

1. Voici quelques noms d'auteurs qui ont traité cette matière : en français, Louis Léger, professeur au Collège de France, dans son livre *la Save, le Danube et le Balkan* (voyage chez les Slovènes, les Croates, les Serbes et les Bulgares. Plon, 1884). En allemand, surtout Chr. Fried. Schnurrer, *Slavischer Buchdruck in Wittenberg in XVI. Jrhd*, 1799; — Theodor Elze, *Die slovenischen protestantischen Gebetbücher des XVI. Jahrh.*, 1894; — *Die slov. protest. Katechismen des XVI. Jahrh.*, 1884; — *Die slov. protest. Gesangbücher des XVI. Jahrh.*, 1884, etc., et M. Murko, *Die Bedeutung der Reformation und*

*
* *

Les Slovènes se sont établis au début du VI^e^ siècle dans la région des Alpes de l'Est, dont les frontières étaient, au sud-ouest, la côte septentrionale de l'Adriatique et la plaine vénitienne, à l'ouest la Bavière, au nord la région de Vienne, comprenant vers l'est une partie de la plaine hongroise actuelle[1]. Sans cesse en guerre avec leurs voisins, ils finirent bientôt par perdre leur indépendance politique et tombèrent vers le milieu du VIII^e^ siècle sous la dépendance des rois francs. Le clergé slave fut expulsé et remplacé par des étrangers. Peu après les seigneurs nationaux ont dû céder la place aux seigneurs du dehors. Avec eux s'est écroulé le dernier soutien de la vie intellectuelle nationale. Car les prêtres et les seigneurs parlant une langue étrangère, il ne restait plus à la langue slovène que la campagne. En effet, ce ne furent plus que les paysans qui la parlaient et elle resta à un niveau tout à fait primitif jusqu'au XVI^e^ siècle. De cette période, c'est-à-dire du X^e^ jusqu'au XVI^e^ siècle, nous avons quelques monuments de la langue slovène, il est vrai, mais ils n'ont excercé aucune influence sur le développement de la langue écrite[2].

C'est sur ce point que nous devons insister, si nous voulons bien comprendre ce que signifie, pour les Slovènes, le fait du protestantisme.

Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven. Heidelberg, 1927. En langue slovène ont étudié cette époque surtout deux professeurs de l'Université de Ljubljana : I. Prijatelj (*l'Importance de la réformation slovène pour la civilisation slovène* et *les Profiles psychologiques de nos écrivains de la renaissance slovène*) et F. Kidrič, ce dernier dans les ouvrages : *Die protestantische Kirchenordnung der Slovenen im XVI. Jahrh.* (Heidelberg. 1919), *Dobrovský et la renaissance slovène* (Ljubljana, 1930) et *l'Histoire de la littérature slovène* (t. I, II. Ljubljana, 1929-1931), qui présentent de l'intérêt pour la littérature comparée.

1. Le territoire habité par les Slovènes est réparti actuellement entre trois États : la plus grande partie est intégrée dans le territoire yougoslave (un peu plus des deux tiers), un quart à l'Italie, le reste à l'Autriche. Voir le bref récit sur l'histoire des Slovènes dans l'ouvrage cité de M. L. Tesnière, *Oton Joupantchitch.*

2. La langue slovène a développé, au cours des siècles, un nombre considérable de dialectes. Voir, sur cette matière, F. Ramovš, *Atlas dialectologique de la langue slovène* (1932), et le livre de M. L. Tesnière, *Atlas linguistique* (Institut d'études slaves. Paris, 1925).

Le XVI^e siècle est le siècle des grands mouvements religieux en Europe ; c'est le siècle des Luther, des Calvin, des Zwingle, c'est l'époque des réformes ecclésiastiques qui ne se sont guère limitées à la France et à l'Allemagne, mais ont dépassé leurs frontières. Les idées nouvelles pénétrèrent en Slovénie de deux côtés différents. Les étudiants slovènes qui faisaient leurs études à Wittemberg et avaient reçu la nouvelle doctrine, à la source même, de Luther et Melanchthon en personne, furent les premiers propagateurs du protestantisme. La seconde vague de protestantisme, de beaucoup la plus importante, vint de Trieste. Ici, Pierre Bonomo, l'évêque de Trieste, expliquait à ses séminaristes les *Paraphrases* d'Érasme de Rotterdam et l'*Institutio* de Calvin en trois langues : allemand, italien et slovène. Ce fut dans son séminaire et sous son influence personnelle que s'est définitivement décidé pour le protestantisme Primoge Troubar (1508-1586), fils d'un simple paysan, le premier écrivain en langue slovène. Il alla prêcher en diverses paroisses slovènes où il propagea la nouvelle religion. Entre temps il fit connaissance des commentaires de Bullinger et Pellican et des idées de quelques autres idéologues protestants. Il fut tout à coup privé de son poste de chanoine à Ljubljana et expulsé. Dès lors, il vécut en Allemagne comme pasteur dans diverses localités. Plusieurs fois il retourna dans son pays, où nous le voyons continuer à propager le protestantisme. Il est resté fervent protestant jusqu'à sa mort. Son importance dans le développement de la littérature slovène n'est pas tant due à son activité religieuse qu'à la création, par lui, d'une langue écrite qui devait l'aider dans son œuvre. Son idée principale fut d'enseigner par le moyen de livres slovènes le protestantisme aux paysans qui ne comprenaient ni le latin ni l'allemand. Dans ce but il a exécuté le programme littéraire de Luther dans son ensemble, adapté aux besoins du peuple slovène. En 1551 il publia à Tübingen les deux premiers livres slovènes : *Un catéchisme en langue slovène*, recueil de chapitres polémiques pris dans différents catéchismes protestants, et l'*A B C et le petit catéchisme*.

En dehors de deux ouvrages qui virent bientôt, grâce à l'appui de l'aristocratie protestante du pays, une deuxième

édition, Troubar publia toute une série d'autres ouvrages d'une importance considérable. Il finit la traduction de l'ouvrage de Melanchthon *Loci communes*, publia le *Kratka postilla* (*Courte adjonction*), précédée d'une préface sur la doctrine luthérienne, accomplit la traduction du Nouveau Testament qui fut publié au cours des années qui suivirent. En même temps il publia dans un livre des cantiques en slovène, en majorité adaptés aux cantiques de Luther, ainsi que quelques catéchismes. A l'usage du clergé et des fidèles protestants de l'Église protestante slovène, il rédigea un manuel spécial, intitulé *Cerkvena ordninga* (*le Règlement de l'Église*) et un ouvrage original intitulé *Artikuli* (*la Vraie doctrine chrétienne*), où il réconciliait les trois confessions protestantes : celle d'Augsbourg, celle de Wittemberg, et la confession saxonne.

L'exemple de Troubar, l'écrivain le plus fertile de l'époque, ne tarda pas à entraîner dans sa voie un nombre considérable d'autres écrivains protestants de tout premier rang, dont voici les plus importants :

Adam Bohorič (Adam Bohoritch), élève fort instruit de Melanchthon, publia en 1584 la première grammaire de la langue slovène en latin, intitulée *Arcticae horulae* (*les Heures d'hiver*). La même année parut à Wittemberg la traduction complète de la *Bible* (1584) en langue slovène. Ce fut l'œuvre de Youry Dalmatine et incontestablement la plus importante de l'époque; l'influence de la traduction de Luther y est manifeste. Ce fut cette époque aussi qui donna aux Slovènes le premier dictionnaire, *Dictionarium quatuor linguarum, videlicet Germanicae, Latinae, Illyricae* (*quae vulgo Sclavonica appellatur*) *et Italicae sive Hetruscae* (1593), l'œuvre de l'Allemand Hieronymus Megiser.

Vers la fin du XVI^e^ siècle tous les protestants autrichiens ont dû quitter le territoire impérial; les protestants slovènes furent frappés du même sort. On exila les hommes, mais point leur œuvre. La langue slovène, éveillée par la Réforme, continua dans les voies que lui avait tracées le protestantisme.

Le mouvement protestant eut pour conséquence en Slovénie — comme ailleurs du reste — la Contre-Réformation; à l'exemple des auteurs protestants, les propagateurs de cette

dernière eurent recours à la parole écrite. Grâce à l'aide puissante de Thomas Chroen, évêque de Ljubljana et sous son autorité personnelle, les auteurs de la Contre-Réformation ont pu publier plusieurs catéchismes, livres des cantiques catholiques, ainsi qu'une traduction partielle du Nouveau Testament. L'importance de la langue slovène allait grandissant. Au début du XVII^e siècle (1607), un prêtre catholique d'origine italienne, fra Gregorio Alasia da Sommaripa, publia un dictionnaire, *Vocabolario Italiano e Schiavo*, qu'il munit d'une sorte de grammaire abrégée et de quelques formules de prières.

La Réforme avait donné aux Slovènes une langue écrite et tous les éléments indispensables à la vie intellectuelle d'un peuple. Car elle a organisé un enseignement accessible à toutes les classes sociales, l'ayant équipé d'une orthographe conforme au besoin national, et des ouvrages à l'usage de cet enseignement. Le sentiment national, éveillé par l'unité de la langue, s'en est accru. Ce fut, en effet, le but visé par les auteurs protestants. Troubar, par exemple, s'adresse à son « pauvre, simple, généreux peuple », à « l'Église slovène » (par opposition à l'Église allemande de Luther), s'appelle lui-même « ami de tous les Slovènes », etc. Des passages de ce genre sont nombreux. La langue liturgique dont il se servait était la langue slovène, et voici ses propres paroles à ce propos :

Et notre but est que tous les psaûmes et cantiques, ainsi que tous les services, soient dits, et de même que tous les sacrements soient délivrés dans cette langue. Ou : *Au nom de Dieu Notre-Seigneur, je vous prie et exhorte tous instamment de remercier Notre-Seigneur pour sa bonté et pour ce don précieux qu'est d'être enseignés dans les vieilles vérités religieuses d'une façon compréhensible et que notre langue soit écrite et imprimée.*

De même Dalmatine, dans la préface à sa traduction de la *Bible :*

Dieu de miséricorde et de bonté a, ce dernier temps, dans sa clémence paternelle, révélé la vraie et pure parole non seulement aux Allemands, mais aussi aux autres peuples et nations, dans leurs langues respectives par des hommes instruits, honnêtes, inspirés et pleins de crainte de Dieu qui ont suivi Luther. C'est ainsi

qu'ont paru tout récemment (Dieu en soit loué dans tous les siècles des siècles) des écrits bibliques déjà mentionnés et autres écrits chrétiens et utiles qui dérivent de ceux-là dans les langues française, italienne, magyare, polonaise, tchèque, russe, danoise et plusieurs autres. Si seulement voulions-nous reconnaître toujours nous autres Slovènes, et ouvrir les yeux, nous pourrions voir que Notre-Seigneur, miséricordieux et débonnaire, s'est adressé à nous aussi dans ce pays, dans notre langue commune, avant les autres peuples, ce qui est une grâce particulière et inattendue, en nous accordant exactement le même don et la même révélation de sa parole qu'à l'origine aux Hébreux, aux Grecs et Latins, ensuite et finalement aussi aux Allemands et à d'autres peuples.

Les protestants slovènes n'étaient nullement préoccupés de changer quoi que ce fût à la doctrine. Dans leur œuvre de réformation ils restèrent, au contraire, disciples fidèles de leurs maîtres allemands. Leur confession est celle de Wittemberg, malgré quelques influences, parfois remarquables, de la doctrine calviniste et de celle de Zwingle. Néanmoins ils exercèrent par leurs œuvres écrites une forte influence sur le développement du protestantisme en Croatie.

La Contre-Réformation catholique a eu une portée radicalement opposée. Ce fut une époque de recul, l'époque de la plus faible activité littéraire depuis le protestantisme jusqu'à nos jours. Les écrivains sont des moines, ils publient toute sorte de missels, des recueils de sermons à l'exemple des prédicateurs italiens (l'influence du Seigneri est remarquable), des dictionnaires, des livres de cantiques, des contes religieux d'un style simple et populaire ; toute cette littérature n'a point enrichi ni la langue ni introduit aucune idée nouvelle. A cette époque les grands mouvements d'idées occidentales du XVII^e^ siècle ne sont pas entrés en contact avec la vie intellectuelle du peuple slovène. Les grandes idées de Locke, de Voltaire, de Leibniz, de Spinoza, de Malebranche et d'autres passèrent inaperçues tant dans le domaine littéraire que philosophique.

*
* *

Ce n'est qu'au début de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle que les idées occidentales influencèrent de nouveau la litté-

rature slovène ; influence faible d'abord, mais de plus en plus forte par la suite. C'est le commencement de la renaissance intellectuelle. La première impulsion fut donnée par un cercle de moines qui représentaient l'activité littéraire de cette époque. Ils subissaient l'influence très remarquable de la poésie baroque allemande et du rationalisme philologique, qui avait trouvé son expression dans les grammaires françaises, dites « générales et raisonnées », issues de l'esprit cartésien. Cette influence est venue par la voie indirecte des écrivains et philologues viennois et tchèques. L'écrivain le plus fertile de ce cercle, le Père Marko Pohline, a publié dans sa *Grammaire* de 1768 le premier traité de prosodie et d'art poétique, intimement influencé par le traité d'art poétique classiciste de Gottsched. Cette première tentative signifie le début de la poésie profane slovène. A l'exemple du *Wiener Musenalmanach*, qui n'est qu'une mauvaise imitation de *l'Almanach des Muses*, les moines slovènes publièrent en 1779 l'almanach poétique intitulé *Pisanice* (Assortiment d'œufs de Pâques littéraires). Les poèmes de *Pisanice* sont sans valeur littéraire, étant de mauvaises imitations des poèmes allemands de Hagedorn, de Gellert, de Gleim et d'autres, et sont intéressants seulement comme première tentative. Pohline attira l'attention de son cercle aussi sur Ossian qu'il avait connu dans la version allemande du poète viennois Michael Denis. Ce geste eut pour effet une émulation très grande pour collectionner la poésie populaire.

Plus forte que la première fut l'impulsion donnée par des idées *jansénistes*, venant tantôt directement de France, tantôt par l'intermédiaire de Vienne, grâce à l'activité de van Swieten. L'âme du mouvement fut le comte Charles Herberstein, évêque de Ljubljana, théologien instruit, latiniste érudit, qui parlait et écrivait couramment l'allemand, le français et l'italien. Sous l'influence directe des écrits de Jansénius, Pierre Nicole, Quesnel, Antoine Arnauld et Treuvé, qu'il propageait parmi le clergé de son diocèse. La lettre pastorale adressée à son clergé eut un grand retentissement dans toute l'Autriche et souleva de très chauds débats dans les milieux catholiques conservateurs. Elle fut traduite en français. L'écrivain le plus

actif de son cercle fut Youry Yapel (1744-1807). A côté de son grand catéchisme et de son livre de cantiques, une influence janséniste très sensible s'exerçait sur sa traduction de la *Bible* et qui fut exécutée d'après Alberti, Wittola, Sacy, etc. Son activité ne se limitait pas aux écrits religieux, il écrivait des poèmes de nature didactique originaux et traduisait des œuvres d'écrivains comme Hagedorn, Métastase, Pope (*Letters*), Gessner, Gellert, Mendelssohn, Racine (*Cantique sur le bonheur des Justes et sur le malheur des Réprouvés*).

Les jansénistes slovènes ont publié (1783) en outre un missel intitulé *la Sainte messe*, qui n'est qu'une adaptation de l'ouvrage de Mesengui, *Exercices de pitié, tirés de l'Écriture sainte et des Pères de l'Église*. Ils ont publié aussi, en 1783, l'ouvrage d'Arnauld, *De la lecture de l'Écriture sainte*. Les influences du mouvement *piétiste-mystique* chez les prêtres slovènes sont insignifiantes. Nous ne connaissons, avant 1750, donc avant le mouvement janséniste en Slovénie, qu'un seul prêtre qui s'efforçait d'établir dans un de ses écrits « quel est le nombre des gouttes de sang qu'a versées Jésus pour le salut du monde », et dans un autre écrit « quel est le nombre des plaies qui lui ont été infligées ».

Voici ce que dit Mathias Tchope (Čop), le savant slovène du XIX^e^ siècle, dans sa correspondance avec Šafařik, sur l'influence du jansénisme :

> Le jansénisme a essentiellement influencé la vie intellectuelle de notre peuple. Pourtant, des expressions comme « janséniste » ne sont nullement de mise; elles sonnent comme un sobriquet sectaire et il n'est pas permis d'en user si l'on désire rester en bons termes avec le clergé slovène. En effet, la lecture de nos prêtres consiste pour une bonne part dans les ouvrages des auteurs dits jansénistes, comme Nicole, Besoigne, Mesengui, — surtout, de ce dernier, *l'Exposition de la doctrine chrétienne*, ouvrage mis à l'index par les autorités du Vatican.

Plus que les moines et les jansénistes, ce sont les intellectuels profanes qui ont réellement enrichi la littérature slovène de cette époque. Ils étaient partisans prononcés des nouvelles idées révolutionnaires. Le centre du cercle fut le grand mécène, seigneur féodal et riche fabricant, baron Ziga Zoïs, libre

esprit très érudit, qui s'était inspiré des idées de Voltaire et de celles des grands encyclopédistes et humanistes français. Minéralogiste de réputation européenne, il était membre de nombreuses sociétés savantes et aussi de l'Académie celtique de Paris[1].

L'importance de Zoïs pour la littérature slovène consiste principalement dans son interprétation pratique des nouvelles idées européennes, dans son activité de mentor, et finalement dans son esprit critique, esprit qui guidait admirablement l'œuvre de ses disciples. Il avait fait ses études en Italie et il a connu à fond la Renaissance italienne ; il était érudit aussi en fait de classicisme français et connaissait très bien la littérature allemande contemporaine.

Deux de ses disciples surtout manifestent l'influence des idées européennes contemporaines : Linhart et Vodnik. Partisan résolu des idées de la Révolution française, franc-maçon et athée, Anton Linhart, en effet, avait commencé comme poète allemand. Il publia, d'abord, un recueil de poésies en allemand, intitulé *Blumen aus Krain* (*Fleurs de Carniole*), où il imite les œuvres de Denis et de Klopstock ; ensuite la tragédie *Miss Jenny Lowe*, dans laquelle se manifestent deux influences : celle de la tragédie bourgeoise anglaise dans le choix du sujet, celle de la technique dramatique de Shakespeare dans la forme. Ce fut sous l'initiative de Zoïs que Linhart acheva (1790) la transplantation vraiment indépendante, dans la collectivité slovène, de la comédie de Beaumarchais, *la Folle journée ou le mariage de Figaro :* encore les tendances révolutionnaires y sont-elles passablement supprimées. Avec cette œuvre Linhart n'a pas seulement donné la première pièce de théâtre à la littérature slovène, il a aussi fait montre de son vaste horizon intellectuel. Bientôt son *Figaro* devint une pièce populaire et fut joué sur la scène du théâtre slovène jusqu'au xx^e^ siècle. — Linhart adapta aussi pour le théâtre slovène une autre pièce, *Die Feldmühle*, œuvre de Richter, dramaturge viennois, qu'il intitula en slovène *Županova Micka* (*Marie, fille du maire*). Son *Histoire*

1. Voir sur celle-ci M.-J. Durry, *l'Académie celtique et la chanson populaire*, dans la présente *Revue*, 1929, p. 62.

des Slovènes, conçue sur une large base, prouve qu'il s'était inspiré du criticisme historique français.

Zoïs a aussi découvert le jeune talent de Valentine Vodnik (1758-1819), prêtre catholique et premier poète slovène; il l'introduisit dans l'art poétique du classicisme de Batteux, de Boileau et Rammler. Il lui conseilla de lire l'*Ossian* de Macpherson dans la version allemande de Denis, mais lui fit remarquer qu'il fallait éviter le style gonflé, surchargé de métaphores et d'images, de cet adaptateur. Il lui conseilla surtout d'écrire ses poésie dans le langage populaire slovène, simple mais expressif. Avec l'aide matérielle et morale de Zoïs, Vodnik publia en 1797 le premier journal slovène, *les Nouvelles de Ljubljana*, qui paraissait jusqu'en 1800 et qui mit, pour la première fois dans l'histoire, le peuple slovène en contact avec la vie européenne.

Vodnik publia ensuite un recueil de poésies d'une valeur originale : *Poèmes d'essai* (1806). Ces poésies révèlent une certaine influence des poètes allemands et d'Anacréon. Le reste de l'œuvre littéraire et philologique de Vodnik appartient à une autre époque, l'époque de l'occupation du territoire slovène par Napoléon et les Français.

Le dernier, mais sans doute le plus important et le plus grand disciple de Zoïs, fut Yerneï Kopitar, linguiste, le plus grand slavisant du monde entier au début du XIX^e^ siècle, qui a eu aussi une influence favorable sur le développement de la littérature serbe contemporaine. Son idéologie philologique romantique appartient, au contraire, au siècle suivant, siècle qui a donné au peuple slovène son plus grand génie poétique, Frantzè Préchèrene (1800-1849), dont la grandeur ne diminue guère en présence des plus grandes figures du monde slave.

*
* *

Résumons-nous. Les mouvements européens : protestantisme, jansénisme, et les idées des grands penseurs français du XVIII^e^ siècle n'ont pas eu seulement un profond retentissement dans la pensée slovène, mais ont particulièrement influencé le développement de la langue et de la littérature du pays, ainsi que la formation de l'esprit national.

De même que le protestantisme, le jansénisme a suscité, outre le mouvement religieux, une grande animation dans la propagation des livres destinés à instruire le paysan slovène. Par ces précédents religieux fut préparé le mouvement du classicisme français et allemand, l'assouplissement de la langue, devenue susceptible d'exprimer la pensée des poètes ; par là aussi s'insinuèrent les premiers exemples de poésie didactique et moralisante.

De tous ces mouvements, celui qui partait des encyclopédistes et humanistes français fut le plus fécond. Il a amené la renaissance définitive de la pensée nationale slovène. Les idées européennes des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles sont, par conséquent, arrivées à constituer peu à peu une base solide sur laquelle allait se développer la littérature slovène moderne.

Anton Orvicz.

LA PART DE L'ÉTRANGER

DANS LE RÉPERTOIRE

DU THÉATRE NATIONAL DE ZAGREB

En étudiant les intermédiaires qui ont facilité ou même rendu possible dans un pays la connaissance des littératures étrangères, on a négligé, à ce qu'il paraît, des institutions qui, comme le théâtre par exemple, représentent une croisée de chemins où les influences venues de l'étranger se combinent avec les facteurs locaux.

Dans un petit livre consacré à la théorie et aux méthodes de la littérature comparée[1], j'ai insisté, en parlant des intermédiaires, sur le fait qu'en dehors des individus (spécialistes ou traducteurs), des milieux sociaux et des publications périodiques, il y a d'autres facteurs de transmission qui ne sont pas mentionnés par M. Van Tieghem dans son excellent manuel sur *la Littérature comparée*.

Le théâtre est un de ces « transmetteurs » qui sont appelés à présenter au public local des œuvres venues de l'étranger : elles voisinent sur la scène avec la production dramatique du pays et telle influence décisive a été subie par la voie du théâtre. Il n'est pas de miroir plus fidèle et plus significatif que le répertoire d'un théâtre : la part de l'étranger dans l'évolution intellectuelle et artistique du pays, l'orientation générale de l'opinion, les revirements dans le goût du public, tout cela se reflète dans la composition du répertoire d'une grande scène.

Dans les pages qui vont suivre, je me suis proposé de jeter un coup d'œil sur le répertoire étranger du Théâtre national

1. *La Littérature comparée* (en serbo-croate). Zagreb, aux éditions de la *Matica Hrvatska*, 1932.

de Zagreb et, en établissant les faits principaux, de tirer quelques conclusions d'ordre général qui s'imposent.

En parcourant l'histoire du Théâtre national croate, j'ai commencé par 1840 : toute époque antérieure est considérée comme « préhistorique ». L'époque préparatoire se prolonge jusqu'à 1860, date où le Théâtre de Zagreb se trouve promu scène d'État. La période suivante (jusqu'à la réforme de Miletić) est marquée par la nationalisation de plus en plus complète de ce théâtre qui était trop longtemps une scène bilingue : allemande et croate. L'ère de Miletić (1894-1898) inaugure une époque nouvelle, et c'est pour cela qu'elle se trouve étudiée à part. Trois directions successives marquent l'avant-guerre du Théâtre national de Zagreb qui s'achève en 1914.

* * *

Le Théâtre de Zagreb (Agram), qui est devenu au cours du XIX^e^ siècle le Théâtre national croate, n'est pas la plus ancienne scène du pays. Sans parler des mystères de la Passion ou des miracles des saints qui associent la littérature croate à l'ensemble de la vie littéraire médiévale en Europe, les représentations théâtrales à Dubrovnik (Raguse) datent de 1546, et l'île de Hvar fait construire un théâtre dès 1620. Mais, entre la vie théâtrale du littoral croate et celle de Zagreb, il n'y a pas de contact direct. Étant donné le fait que l'axe de la vie nationale s'est déplacé vers le nord, créant ou développant de nouveaux centres d'attraction, il a fallu recommencer en s'adaptant aux conditions nouvelles. Ce fut l'œuvre de la renaissance nationale au début du siècle dernier qui, sous le nom de l'illyrisme, traça les fondements de la culture nationale du peuple croate. La presse quotidienne, éditions littéraires et scientifiques, les musées, l'académie, l'université, d'autres institutions nationales datent du XIX^e^ siècle. C'est aussi le théâtre qui s'annonçait déjà aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles dans les représentations du collège des Jésuites et du séminaire épiscopal. Sous Joseph II, des auteurs germaniques commencent à venir à Zagreb. Ils jouent, bien entendu, en allemand, mais, de temps à autre, ils intercalent des morceaux

en croate. Mieux encore, en 1832, une troupe allemande joue une pièce de Kotzebue, entièrement en croate, et d'autres traductions ne se font pas attendre. Les entrepreneurs allemands favorisent ces essais timides pour des raisons commerciales, ne sachant pas qu'ils creusent leur tombe en agissant ainsi. Ils adaptent ou localisent des pièces allemandes comme : *Agram, Paris, London und Constantinople* (1832), *Die Burg Okić oder Dragojla das Kroatenkind* (1835), *Kraljević Marko oder das Waffenspiel zu Prizren* (1837), pour ne citer que quelques exemples. On pourrait prolonger cette liste jusqu'à 1860. En même temps, ils jouent Shakespeare et des classiques allemands. Ce n'était pas, d'ailleurs, des troupes de troisième ordre, puisque des journaux à Vienne signalent souvent la vie théâtrale à Zagreb[1]. Parmi les acteurs allemands qui ont joué à Zagreb dans la première moitié du siècle, il y avait même des vedettes comme Cristine Enghaus, la femme de Friedrich Hebbel[2], qui jouait avec grand succès le rôle principal dans plusieurs pièces de son mari, ainsi que dans *la Pucelle d'Orléans* de Schiller et *Uriel Acosta* de Gutzkow (*Judith*).

A cette époque, le théâtre croate existe déjà à Zagreb, bien qu'il n'ait été constitué définitivement qu'en 1860. Vingt ans avant, Dimitrije Demeter, un des promoteurs de la renaissance nationale (Grec d'origine et Croate d'adoption), s'arrange avec un directeur allemand afin qu'on organise des représentations régulières en croate, si possible, une fois par semaine. L'association patriotique « Narodna čitaonica » (cabinet de lecture), qui fut la pépinière de toutes les institutions qu'on va créer successivement, se chargea de fournir les fonds nécessaires. C'est ainsi que la première saison du théâtre croate à Zagreb fut inaugurée avec une pièce origi-

1. Voilà quelques références : *Oesterreichischer Beobachter* (19-VII-1814), *Wiener Zeitschrift* (22-IV-1820), *Theaterzeitung* (6-V, 25-V, 21-VIII-1833), *Allgemeine Theaterzeitung* (17-III, 18-V, 29-VII, 17-XI-1835; 13-V, 22-VI-1836; 15-III, 13-IV, 26-V, 6-VII-1837), *Der Humorist* (29-V-1837), *Theaterzeitung* (26-III-1838; 28-I-1839).

2. Le séjour de Hebbel à Zagreb nous a valu deux lettres, dont la première se trouve dans *Reiseeindrücke* (III), datée du 7 juillet 1850. C'est un beau document de la haine aveugle du grand écrivain germanique pour tout ce qui est slave. Aussi trouve-t-il ahurissant qu'il y ait des « fous » pour s'obstiner à demander des pièces « illyriques » (serbo-croates) au théâtre d'Agram.

nale du genre historico-romantique (*Georges et Sophia ou les Turcs chez Sisak de Kukuljević*) le 10 juin 1840. Cette date est considérée par tous les historiens de la littérature croate comme la naissance officielle du Théâtre national de Zagreb, date quelque peu arbitraire, mais utile comme ligne de démarcation entre deux époques.

Le théâtre croate vivote tant bien que mal à côté de représentations allemandes et des opéras italiens. Les acteurs sont des amateurs renforcés par une troupe de Novi Sad et quelques acteurs étrangers qui ont appris la langue du pays. Le répertoire proprement dit n'existe pas. Ce sont, pour la plupart, des adaptations des pièces germaniques de l'époque. Kotzebue domine le répertoire; Halm (*Griseldis*), V. Hugo (*Angélo, tyran de Padoue*) et même Scribe, à ce moment-là, ne peuvent pas rivaliser avec lui. Peu à peu, des progrès très nets se font sentir. Le répertoire s'enrichit ainsi que la qualité littéraire des traductions. Demeter est toujours l'âme de tous ces essais, mais il n'est plus seul. On traduit Halm, Scribe (*Un verre d'eau*), V. Hugo (*Hernani*, 1849), Fredro, Dumas père (*les Demoiselles de Saint-Cyr*) et d'autres. Plusieurs de ces pièces furent publiées dans une collection fondée par Demeter et appelée bibliothèque théâtrale.

Les années qui vont suivre sont caractérisées par une forte pression politique de Vienne et la passion germanisatrice. C'est l'époque dite absolutiste, la dernière tentative de souder toutes les parties de l'empire autrichien dans un État unitaire de langue germanique. En 1853, on joue en allemand *Louis XI* de C. Delavigne et *Othello* de Shakespeare (avec Iron Aldridge, un vrai nègre), l'année suivante ce sont des opéras italiens. Des représentations en croate reprises (dès 1855, Demeter est secondé par Josip Freudenreich, qui a contribué puissamment à l'établissement définitif du théâtre croate moderne), on reprend Kotzebue, Scribe, Fredro, d'autres encore qui sont bien oubliés aujourd'hui. Koerner a du succès (*Hedvige*) et, plus encore, la farce viennoise dont le représentant achevé est Nestroy. Les pièces croates se font plus nombreuses, mais l'atmosphère politique est de plus en plus irrespirable. Survient 1860 et la charte d'octobre qui rétablissait le régime constitutionnel. La première diète croate après

l'époque absolutiste abolit l'allemand comme langue officielle dans l'administration et l'école. Les représentations allemandes à Zagreb ont vécu. La soirée légendaire du 24 novembre 1860 marque la fin peu glorieuse du théâtre germanique en Croatie. La représentation d'une pièce de Charlotte Birch-Pfeiffer (*Peter von Szápar*) ne pouvait pas être achevée. Après la première scène, des clameurs s'élevèrent et, la bataille engagée, les acteurs et quelques visiteurs de langue allemande n'avaient qu'à déposer les armes. La foule ne se calma que lorsque un acteur eut proclamé du haut de la scène que dorénavant on ne jouerait qu'en croate[1]. Et, dès lors, l'allemand est banni du Théâtre de Zagreb. Les pires moments du régime austro-hongrois ne purent fléchir cette volonté du public, ni les dirigeants du Théâtre. De 1860 jusqu'à la Grande Guerre, des tournées d'artistes étrangers se succèdent : des Italiens, des Tchèques, des Russes, des Polonais, des Français, voire des Japonais, mais aucun acteur germanique. Il a fallu attendre jusqu'à 1928, l'année où la troupe du Burgtheater de Vienne vint à Zagreb renouer les liens avec le public théâtral croate, mais dans de tout autres circonstances.

Pendant les vingt-cinq ans qui vont suivre, une œuvre considérable s'accomplit. Les progrès ne sont pas toujours rectilignes, mais, malgré tout, il ne faut pas négliger la besogne faite avant l'avènement de Miletić, le grand réformateur du Théâtre national croate.

Le répertoire reste le miroir où se réflètent le caractère national, qui s'accuse de plus en plus net, et l'européanisme et même l'universalité du Théâtre de Zagreb. A côté du nombre accru des auteurs du pays, bien des auteurs étrangers de premier ordre font leur apparition sur la scène croate, tandis que les autres se trouvent mieux représentés ou interprétés et compris. Parmi les auteurs germaniques, « le plus proche des Croates par son sentiment national » (Ogrizović) : *Guillaume Tell* (1861), *les Brigands* (1862), *Marie Stuart* (1863), *l'Intrigue et l'amour* (1864), *la Pucelle d'Orléans* (même an-

1. Une pièce de circonstance due à Ogrizović, l'éminent auteur dramatique et historien du théâtre, commémore cet événement théâtral, si gros de conséquences. La pièce est intitulée : *Sortez-les!*

née), *Don Carlos* (1870). Goethe, représenté à Zagreb de son vivant (*Clavigo*, 1826) par des acteurs allemands, ne fait son apparition sur la scène croate qu'en 1865 avec *Egmont*[1]. Cinq ans après, c'est *Clavigo*. A côté de Goethe et de Schiller, la Birch-Pfeiffer, Mosenthal, Raupach, Nestroy, Raimund, Brachvogel et, bien entendu, Kotzebue.

La première représentation de Shakespeare date de 1863. C'est *la Mégère apprivoisée*. D'autres pièces suivront sous peu, si bien que Miletić pourra appeler, dans ses *Mémoires*, Shakespeare « le patron familier du théâtre croate ». En 1867, c'est le tour du *Marchand de Venise*, ensuite c'est *Beaucoup de bruit pour rien* (1868) et *Roméo et Juliette* (1870).

Les comédiographes français ne sont pas encore si nombreux que les Allemands, mais il y a Molière avec son *Malade imaginaire* (1861), *l'Avare* (1869), le *Médecin malgré lui* (1870), *Tartuffe* (1878), *les Fourberies de Scapin* (1886), Octave Feuillet, Labiche et d'autres auteurs du jour (Bayard, Grand-Jean, Mélesville, d'Ennery, Fournier, Girardin, Descourcelle, Bisson, Gondinet, Meilhac). *Mademoiselle de la Seiglière*, de Jules Sandeau, est représentée en 1875, *le Voyage de M. Perrichon* en 1874; Scribe est repris, ainsi que le Polonais Fredro, qui aura une longue et brillante carrière. Le premier auteur tchèque sur la scène croate est Klicpera (1862), le premier Slovaque est Besdykov (1863).

Nos intimes inaugurent en 1868 la série des représentations croates de Sardou qui fut, pendant longtemps, l'auteur le plus joué à Zagreb.

Les Italiens sont moins nombreux, ce qui semble naturel. Il n'y a que Teobaldo Cicconi et deux pièces de Goldoni : la première, c'est la *Locandiera* (1862).

Il faut mentionner deux adaptations intéressantes : une d'après *Adelphi* de Térence, l'autre d'après la *Doña duende* de Calderon. La pièce de Calderon est adaptée d'après le français (Duvert-Lausanne), mais il est bien probable qu'on se servit d'une traduction allemande de ladite adaptation, ainsi que

1. Le Théâtre national avait l'intention de célébrer le centenaire de Goethe avec une reprise d'*Egmont*, mais la représentation ne pouvait pas avoir lieu. La fortune de Goethe sur la scène de Zagreb se trouve étudiée dans un article intéressant de H. Vinković publié dans le quotidien allemand de Zagreb à propos du centenaire (*Morgenblatt*, 20-III-1932).

dans la plupart des cas. Jusqu'à Miletić, on ne prend que trop souvent, et sans scrupule, des traductions ou adaptations allemandes au lieu de s'adresser directement à l'original. Il est vrai que cette pratique n'a pas trop d'inconvénients quand il s'agit de la basse production théâtrale : comédies à la mode, farces localisées avec plus ou moins d'esprit qui encombrent le répertoire. La tenue littéraire est, en général, beaucoup mieux gardée en ce qui concerne les grands auteurs classiques.

*
* *

Voilà, à grands traits, le répertoire étranger du Théâtre national de Zagreb pendant la première décade de son existence officielle. Une riche moisson, si l'on tient compte des tâtonnements obligés d'un théâtre récemment nationalisé.

Cet effort d'émancipation intellectuelle est poursuivi sans relâche après 1870. La création de l'opéra croate (qui se partage avec le drame l'édifice du vieux théâtre abandonné en 1895) pèse un peu sur le répertoire dramatique. La prédominance de l'opéra se fait sentir dans la carence des œuvres dramatiques locales : les pièces étrangères prédominent d'une manière écrasante (pendant la saison de 1886-1887, pas une seule première locale).

Shakespeare voit enrichir son répertoire : *Macbeth* (1871), *Othello* (1875), *Roi Lear* (1882), *les Joyeuses commères de Windsor* (1876)[1]. Les auteurs français font des progrès impressionnants grâce à Šenoa, le nouveau dramaturge qui s'efforce à la fois de réorienter le répertoire dans une direction franchement antigermanique. Il préfère la grâce légère de la pièce française à la lourdeur du pathos du drame classique allemand. Et c'est là où il se heurte à Demeter, qui a passé sa jeunesse à Graz et à Vienne et qui n'a jamais oublié ces années d'apprentissage artistique. Le grand romancier Šenoa est, en quelque sorte, le Walter Scott de la littérature croate, sa popularité fut énorme (et secondé par J. E. Tomić, son successeur, autre écrivain de mérite). Mais leurs brèves inter-

1. L'opéra-comique de Nicolai, d'après la pièce de Shakespeare, fut exécuté bien avant.

ventions ne seraient pas décisives si l'orientation générale de la vie nationale n'avait pas imposé ce changement.

Le répertoire français est dominé par Sardou : après 1870, une quinzaine de ses pièces se suivent sans interruption. En 1884-1885, six pièces de Sardou sont au répertoire. Après lui, c'est Dumas fils et Augier. Ce dernier donne coup sur coup six pièces. Quant à Dumas fils, deux pièces en 1871 qui sont suivies par toute une série jusqu'à *Francillon* (1887). Le Dumas père rivalise avec son *Kean* (1872). Scribe continue à avoir du succès ; Delavigne et Feuillet repoussent dans l'ombre Hugo (*Lucrèce Borgia*). Il faut insister sur ce fait que le répertoire français ne suit pas uniquement les succès à la mode. Il témoigne, au contraire, d'une volonté éducatrice, pour ainsi dire d'un programme. A côté d'Ohnet (*le Maître de forges*, 1875), on trouve Racine (*Phèdre*, 1871) ; le succès persistant de Pailleron (*le Monde où l'on s'ennuie*, 1885) n'exclut pas l'intérêt pour les hardiesses de Zola (*l'Assommoir*, 1886) ; *le Tour du monde en 80 jours* (1878, succès sensationnel) ne fait pas oublier la tragédie voltairienne (*Tancrède*, 1879) ; Daudet (*l'Arlésienne*, 1878) voisine avec Musset (*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, 1887).

Les Allemands perdent du terrain. Il faut mentionner néanmoins Grillparzer : *Médée* (1874) et *les Vagues de la mer et de l'amour* (1888), Laube (trois pièces), Gutzkow (*Uriel Acosta*, 1876), Hebbel se maintient avec deux pièces, Halm aussi (*Un fils du désert*, 1873). Parmi les nouveaux venus : Freytag, Voss, Lindau, Anzengruber, Rudof Lothar, Sacher-Masoch.

Le public moins cultivé préfère toujours la comédie allemande et spécifiquement viennoise. En 1880, Raimund a du succès avec son *Paysan millionnaire* (la même année, on fait représenter Iffland pour la première fois !) ; Nestroy, Rosen, Moser, Schönthan, Blumenthal, Kadelburg, Benedix et L'Arronge se succèdent, tandis que Kotzebue rivalise encore avec la Birch-Pfeiffer.

Les Italiens se trouvent mieux représentés. Paolo Ferrari, Giacometti (*la Mort civile*, 1880), Castelvecchio, Cavalotti, Bersezio. Deux pièces de Goldoni (dont *le Bourru bienfaisant*) complètent, avec Cicconi, cette série. A cette époque, le

public zagrébien se familiarise avec Calderon : *la Vie est un songe* (1880) et le *Juge de Zalamea* (1884) se maintiennent longtemps au répertoire. José de Echegaray débute avec son *Galeotto* en 1888; *Ou folie ou sainteté* est montée l'année suivante.

En même temps, c'est Ibsen qui fait son apparition à Zagreb avec *Nora* (1888), devancé par plus de dix ans par Björnson, son compatriote.

Entre 1860 et 1894, les auteurs slaves ne font plus seulement de rares apparitions sur la scène de Zagreb. On peut déjà parler d'un répertoire qui n'est, il est vrai, ni systématique, ni trop heureux, mais qui inaugure une période nouvelle dans les échanges dramatiques des peuples slaves. C'est encore le mérite de Šenoa et de Tomić d'avoir aidé à transplanter le thème tchèque sur la scène croate en traduisant les pièces historiques de Kollár. Il y faut joindre et mettre à part quelques bonnes comédies qui avaient du succès auprès du public (*Jan Vyrava* de Šubert, par exemple). La comédie légère, qui n'est pas encombrée de littérature, prédomine aussi dans le répertoire polonais. Fredro garde son prestige (*Mentor*, 1894) et, parmi les auteurs nouveaux, c'est décidément Korzeniowski qui remporte la victoire. Une comédie de Gogol (*le Réviseur*, 1874) complète heureusement le répertoire des pièces slaves. Rappelons encore une esquisse dramatique de Turgenev (1886) et trois autres pièces russes peu connues aujourd'hui.

L'opéra aboli en 1889, le public se trouve forcé de se contenter des tournées d'opéra et on est tenté de croire que le drame en profitera. Mais le virus administratif, des bureaucrates qui sont appelés à diriger le théâtre expliquent cette « stagnation sans déficit » (*Andrić*). Le répertoire s'enrichit quand même : Shakespeare (*Hamlet*, 1889), Molière (*les Précieuses ridicules*), Ibsen (*les Soutiens de la Société*), Björnson. Parmi les nouveautés allemandes, un succès éclatant : Sudermann (*l'Honneur*, 1892). On peut relever encore une pièce italienne (*de Giacosa*, 1893). Dans la comédie, les Allemands (y compris les Viennois) sont battus en brèche par les comédiographes français. La pièce à thèse des réalistes (Augier, Dumas fils) a pris une large part dans les succès du théâtre fran-

çais contemporain en Croatie. Constatons, à titre de curiosité, qu'avec cela Maupassant échoue : *Musotte*, qu'on joue déjà en 1892, bientôt après la première parisienne, disparaît immédiatement du répertoire à la suite de l'indignation du public, qui semble avoir été assez vive.

Le premier auteur hongrois joué sur la scène croate est Szigligety (1873). Après 1880, trois autres s'y associent, au petit bonheur.

En somme, cette période s'achève dans un éclectisme un peu bariolé et superficiel sans doute, mais le terrain se trouve bien préparé pour la réforme qui sera l'œuvre de Miletić.

L'ère milétitchienne ne comporte que quatre saisons théâtrales (entre 1894-1898), mais, dans ce bref délai, une transformation presque miraculeuse s'accomplit : un petit théâtre de province, dégagé à peine de l'emprise étrangère, devient une scène représentative, un des meilleurs théâtres de l'Europe centrale, qui se pique, en outre, d'être le Burgtheater ou la Maison de Molière, non seulement croate, mais yougoslave.

Cette œuvre fut accomplie par un homme qui résume, en quelque sorte, toutes les qualités de ses prédécesseurs les plus remarquables : l'enthousiasme et l'énergie de Demeter, la connaissance du métier et le sens pratique de Freudenreich, la compétence littéraire de Šenoa. Mieux encore, jeune, riche, indépendant, jouissant de ses loisirs pour acquérir une culture littéraire peu commune, grand voyageur fort à son aise dans les milieux cosmopolites et plein de fougue patriotique, Stjepan Miletić était l'homme de la providence appelé pour recréer le théâtre national croate. Son activité ne fut pas uniquement littéraire : Miletić a organisé l'administration ; il n'a pas négligé le côté technique de l'installation théâtrale (surtout à l'occasion du déménagement dans le nouvel édifice[1]) ; il a ressuscité l'opéra, réorganisé le ballet, créé une école

1. En 1895. Le bâtiment, qui comporte un millier de places, fut construit par deux architectes autrichiens (Helmer et Fellner) et rappelle d'assez près la Volksoper de Vienne. En 1923, on adapte provisoirement une autre salle pour un auditoire plus restreint et pour des pièces demandant un apparat moins compliqué. Cet état de choses s'est prolongé jusqu'au début de 1929, quand on inaugure le nouveau théâtre de Frankopanska ùl, appelé officiellement le Petit-Théâtre (Malo Kazalište), qui est aussi une scène d'État.

pour former de nouvelles générations d'acteurs; il avait repris la bibliothèque théâtrale, abandonnée depuis longtemps; il a réorganisé le service de presse. Mais, ce qui importe le plus, Miletić a réalisé en grande partie son programme, concernant le répertoire, en veillant avec soin à la pureté de la langue, en s'efforçant non sans succès de créer un *style*.

Miletić n'est pas seul à besogner ainsi : une pléiade de collaborateurs l'aide grandement. Nikola Andrić, par exemple, bon philologue, esprit vif et brillant, connaissant très bien les littératures étrangères, lui fut un aide précieux[1]. Il ne faut pas oublier non plus que l'héritage reçu par Miletić n'était pas à négliger : le répertoire existait, riche et varié, l'éducation du public avait fait des progrès et l'ensemble comportait plusieurs acteurs et metteurs en scène expérimentés de premier ordre, dont Mandrović et Fijan qui seront appelés (après un intermède de quatre ans) à succéder à Miletić dans la direction du théâtre (1902-1907).

Le programme de Miletić, en ce qui concerne le répertoire, se résume en ceci : « Créer d'abord un répertoire stable de pièces classiques et réputées de toutes les nations en répondant aux besoins du public croate, sans oublier les échanges entre les peuples slaves; tenir compte, en outre, des choses modernes et ne pas négliger les nouveautés. » C'est comme cela que s'exprime à peu près Miletić dans le deuxième volume de ses mémoires (intitulés *la Scène croate*). On ne peut qu'ajouter qu'il a fait son possible pour mettre en pratique ce programme. Le côté moderniste se trouve un peu négligé : par son éducation et par son goût personnel, Miletić était porté vers les grands classiques du théâtre mondial. Et puis, le temps lui faisait défaut pour équilibrer son répertoire étranger en complétant la partie moderne.

Nous n'avons pas ici à nous préoccuper du répertoire national (en y comprenant les auteurs serbes et slovènes). L'in-

1. Andrić est l'auteur de la première histoire du Théâtre national de Zagreb (publiée à propos de l'inauguration du nouvel édifice). Il est, en outre, un des promoteurs les plus actifs de la connaissance des littératures étrangères en Croatie. Andrić a traduit avec beaucoup de soin et de goût quelques dizaines de pièces et de romans (surtout des œuvres françaises) et — comme directeur d'une collection de romans — édité plus de 500 volumes, donnant toujours la préférence à des Français.

térêt porté par Miletić à la production dramatique locale ne l'empêchait point de doter richement le répertoire étranger.

Tout en empruntant assez largement aux littératures slaves (ce sont surtout les Russes : Tolstoï, Gogol, Tchékhov, Griboédov, et ensuite les Tchèques : Gabriela Preissova, Vrchlický, Štolba, et les Polonais qui enrichirent le répertoire). Miletić est porté de préférence vers les auteurs classiques, que ce soit Sophocle ou Calidasa, Shakespeare ou Corneille. Il fait représenter coup sur coup trois drames de Sophocle (*Œdipe roi*, 1895; *Antigone*, 1896; *Électre*, 1897), sans omettre Euripide et les anciens tragiques hindous : Soudraca (*Vasantasena*, 1894) et Calidasa (*Sacountala*, 1897). Il s'efforce avec succès de faire mieux connaître Shakespeare, son auteur favori : dans quatre saisons, il monte huit pièces de Shakespeare, en reprenant celles qui figuraient déjà au répertoire. Il inaugure cette série par *Jules César* (1894); c'est ensuite *Un conte d'hiver* (1895), les deux parties d'*Henri IV* (1896-1897), *le Songe d'une nuit d'été* (1897), *la Nuit des Rois*, *la Comédie des erreurs*. Shakespeare est suivi de Byron (*Manfred*, 1897). Molière rivalise avec le grand Anglais; toute une série de représentations modèles (mises en scène historiques, traduction soigneuse, style classique) défilent sur la scène croate. Après avoir rafraîchi les pièces déjà existantes, Miletić fait représenter *les Femmes savantes* (1896) et *le Dépit amoureux* (1897). Goldoni est applaudi en 1897 : une première et une reprise de la *Locandiera* où l'on reconnaît à peine l'ancienne comédie localisée. Calderon est suivi de Lope de Vega qui s'inscrit au répertoire en 1896 (*le Roi et le Paysan*). Les classiques allemands complètent la ronde : *Wallenstein* de Schiller (toute la trilogie en 1898) et *la Toison d'or* de Grillparzer, autre trilogie qui n'est pas de moindre importance. D'autres classiques repris et soigneusement présentés témoignent de la richesse du répertoire croate à cette époque.

Parmi les auteurs contemporains, Miletić fait une place d'élection à Ibsen : il représente successivement *les Revenants*, *l'Ennemi du peuple* (l'un et l'autre en 1897), pour ajouter l'année suivante *John Gabriel Borkmann* (repris en 1931).

A l'occasion du soixante-dixième anniversaire d'Ibsen, le

Théâtre national de Zagreb organise un cycle de cinq représentations en reprenant *Nora* et les *Soutiens de l'ordre*.

Gerhardt Hauptmann est représenté par sa pièce mystico-naturaliste *l'Ascension de Hannelle* (1896), auquel il faut ajouter *les Ames solitaires*, interprétées en italien par Zacconi. Sudermann éclipse en quelque sorte Hauptmann par le succès facile du *Foyer* (1895).

Le répertoire français moderne est très varié. Les grands classiques à part, on y trouve Sardou, Coppée, Paul Hervieu, Augier, Pailleron, Erckmann-Chatrian, Curel, Donnay, Musset, Rostand, d'autres encore. Sardou défend sa place : quatre pièces nouvelles s'ajoutent à la liste déjà longue de ses œuvres représentées à Zagreb. Le succès le plus éclatant, c'est *Madame Sans-Gêne* (1894), grâce peut-être à l'interprète exquise de l'héroïne. Augier (*l'Aventurière*, 1897), Dumas fils (*l'Ami des femmes*, 1896), Hervieu (*la Loi de l'homme*, 1897), Donnay (*Amants*, 1898) marquent la diversité du choix, qui se complète par deux pièces d'Edmond Rostand (*les Romanesques*, 1897 ; *la Samaritaine*, 1898) et par toute une série de comédies à succès (comme *la Boule* de Meilhac-Halévy ou *Madame Mongodin* de Blum-Toché) qui furent applaudies, tandis que *la Figurante* de Curel (1895) resta sans écho.

Des Italiens : Giacosa (*les Droits de l'âme*, 1896), Bracco (*l'Infidèle*, 1898), Cavalotti, Rovetta (*les Malhonnêtes*, 1897, interprétés par Zacconi) ; des Anglais : Hodgson-Burnett (*le Petit lord*, 1896), Potter (*Trilby*, 1897), Pinero (*la Seconde M^me^ Tanqueray*, 1898) et l'inévitable Brandon Thomas (*la Tante de Charley*, 1895) — un des plus grands succès dans l'histoire du théâtre à Zagreb — ajoutent leur note particulière dans ce riche concert d'œuvres dramatiques dues à l'étranger.

Le programme de Miletić comportait aussi la présentation au public théâtral des acteurs étrangers. Dans ses mémoires, il insiste sur le fait que de tels échanges peuvent fournir des modèles aux interprètes locaux en complétant leur expérience, sans compter que des tournées d'artistes étrangers attirent toujours le public. Miletić a regretté de n'avoir pu exécuter cette partie de son programme comme il voulait. Quand même, il voit paraître sur la scène croate des hôtes slaves (un

metteur en scène tchèque, une actrice — également tchèque — célèbre à juste titre, un acteur polonais, un Serbe), des Italiens (Rossi, Salvini, Zacconi[1]), une Française (la Judic, dans *Divorçons et Niniche*), sans compter les chanteurs étrangers qui ajoutent à la bonne renommée et à l'éclat de l'opéra croate à cette époque.

Miletić parti (sa démission fut provoquée par toutes sortes de raisons), il laissait au théâtre — avec l'héritage artistique de son activité — plusieurs de ses collaborateurs (dont Andrić) qui assuraient la continuité de ses efforts. Le nouveau directeur — ancien chanteur d'opéra — fut porté naturellement vers la partie musicale du répertoire[2]. Le répertoire dramatique se développe tout de même d'une façon satisfaisante (sans compter les pièces originales qui se multipliaient). Les classiques se font plus rares : Shakespeare (*Périclès*), deux intermezzos de Cervantes (1900), *Maître Pathelin* (1898), Beaumarchais (*le Mariage de Figaro*, 1899), quelques reprises. La partie allemande du répertoire est assez riche, allant de Richard Voss et Anzengruber par Sudermann et Hauptmann jusqu'aux plus jeunes d'alors : Hofmannsthal (*les Noces de Sobeïde*), Lothar (*le Roi arlequin*), Halbe, Schönherr, Schnitzler (*Flirt*), Fulda, Otto Ernst (*l'Instituteur Flachsmann*), avec le bagage indispensable des comédies à la mode. Une ineptie de Gettke (1899) compte onze représentations, ce qui est un chiffre très considérable! Sudermann enregistre de nouveaux succès avec *les Feux de la Saint-Jean* (1902), Hauptmann s'impose à la fin avec trois pièces successives (*le Charretier Henchel*, 1899; *les Ames solitaires*, 1900; *la Pelisse de castor*, 1902).

Sardou (trois premières en 1899) est rejeté au second plan par Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1898) compte quinze représentations jusqu'à la Grande Guerre[3]. Parmi les nouveaux

1. Rossi en 1895 : *Luigi XI, Otello, Rè Lear, la Morte civile, Amleto.* — Salvini en 1896 : *Amleto, Kean, Otello.* — Zacconi en 1897 (à deux reprises) : *le Apparizioni, il Pane d'altrui, la Morte civile, i Diritti de l'anima, Rè Lear, Kean, le Anime solitarie, i Disonesti.*

2. Malgré son activité, qui n'était pas sans mérite, l'opéra croate se trouve aboli en 1902 pour des raisons financières.

3. *Cyrano* est repris en 1933; on le joue comme gala pour les participants

venus : Maeterlinck (*l'Intruse*, 1902), Brieux (*le Berceau*, *la Robe rouge*), Becque (*la Parisienne*, 1901), Berton-Simon (*Zaza*), Feydeau avec une comédie à succès (onze représentations).

N'oublions pas les Italiens : Bracco (*les Masques*, 1899), d'Annunzio (*le Songe d'un crépuscule d'automne*, même année) — la première représentation de d'Annunzio à Zagreb — Marco Praga, Vassalo, et deux Espagnols : le naturaliste Guinera (un Catalan) et José de Echegaray, que nous avons déjà rencontré.

Le répertoire dramatique tient compte de toutes les nations slaves. A côté d'un auteur slovène, serbe ou bulgare, voilà des Tchèques (au nombre de quatre), des Polonais (Fedro et Przybyszewski), des Russes qui sont les plus nombreux. Przybyszewski est représenté à Zagreb pour la première fois en 1899 (*A la recherche du bonheur*) ; d'autres pièces du grand décadent polonais suivront sous peu.

Les tournées d'artistes étrangers deviennent à cette époque très fréquentes, surtout dans l'opéra. Dans le drame, il faut mettre au premier rang Sarah Bernhardt avec sa troupe (deux représentations en 1899 : *la Dame aux camélias*[1] et *Tosca*), ainsi qu'Ermette Novelli (à deux reprises en 1900), comme *Shylock* et *Kean* entre autres créations magistrales. Ajoutons, à titre de curiosité, une bonne troupe japonaise (Sada Yacco et Kawakani) en 1902, qui sera suivie après la guerre par Kabouki.

Entre 1902 et 1907, le Théâtre national de Zagreb est dirigé par deux acteurs, tous les deux hommes de théâtre de grande envergure : Mandrović et Fijan, bien connus et appréciés déjà avant l'avènement de Miletić ; la mission du « dramaturge » (lecteur) est rempli par Andrić[2], dont nous avons parlé à plusieurs reprises, et ensuite par Ivo Vojnović, un des auteurs dramatiques les plus grands non seulement

du XI[e] Congrès international de la fédération des Pen-Clubs au retour de Dubrovnik.

1. Jouée en 1930 par Cécile Sorel.

2. Il sera appelé ensuite à Osijek pour jeter les fondements de cet important théâtre de province et il en reviendra après la guerre pour présider pendant quelque temps aux destinées du Théâtre national.

parmi les Croates, mais parmi les Slaves en général. Ragusain d'origine, il a rendu plus fréquent le contact avec les littératures romanes en inscrivant au répertoire quelques bonnes pièces italiennes ou françaises.

A la fin de cette période, un ancien acteur formé par Miletić, Josip Bach, devient directeur du drame pour garder cette charge jusqu'à l'heure présente. Grand connaisseur de la littérature dramatique mondiale, il connaît aussi comme pas un l'histoire intime et souvent pittoresque du Théâtre national de Zagreb.

Dans l'avant-guerre, les auteurs dramatiques du pays commencent à rivaliser heureusement avec les œuvres étrangères. Le nombre accru des pièces originales, l'intérêt accueillant de la critique ainsi que tel succès retentissant (*Hasanaginica* d'Ogrizović par exemple, qui a enregistré onze représentations en deux ans) témoignent de ce procès, malgré les plaintes déjà classiques sur le peu de fortune des auteurs du pays sur la scène croate.

Parmi les Slaves, ce sont encore les Russes qui prédominent : Tchékhov (qui sera admiré après la guerre dans l'interprétation du Théâtre artistique de Moscou), Gorki, Tolstoï (d'après deux adaptations françaises[1]), Alexis Tolstoï, Dostoevski dramatisé, Adréev, plusieurs autres. Les Tchèques, avec six auteurs (dont Vrchlický, Zeyer, Kvápil), viennent ensuite, quatre Polonais (dont Gabriella Zapolska), un auteur bulgare, sans compter les Serbes.

Les classiques ne sont pas oubliés : à côté des reprises, on voit apparaître Eschyle (toute l'*Orestie*, 1904), Euripide (*Alceste*, 1909), Shakespeare (*Troïlus et Cressida*, 1903; *Antoine et Cléopâtre*, 1906), Molière (*le Misanthrope*, 1904), Goldoni (*Corallina*, 1908).

Au répertoire français s'ajoutent : Anatole France (*Crainquebille*, 1904), Richepin (*Don Quichotte*, 1906[2]), Clemenceau (*le Voile du bonheur*), Mirbeau (*les Affaires sont les af-*

1. Tolstoï-Guiraud : *Anne Karénine;* Tolstoï-Bataille : *Résurrection.* L'adaptation de Guiraud sera jouée ensuite par Cécile Sorel et sa troupe.

2. Dans les archives du théâtre, j'ai trouvé une lettre manuscrite de Richepin adressée à Andrić à propos de la représentation croate de *Don Quichotte.* L'auteur français semble très au courant; il cite même les principaux interprètes en écrivant leurs noms correctement.

faires, 1906), Henry Bernstein (trois pièces, dont *la Rafale*[1]), Lavedan (*le Duel*, 1908), Berton (*la Belle Marseillaise*, 1905), Pierre Veber, Alfred Capus, Courteline (*Boubouroche*, 1906), de Flers et Caillavet, d'autres encore. La gloire de Sardou s'éclipse avec *la Sorcière* (1906) et *la Famille Benoîton* (1908). *Madame Sans-Gêne* fut reprise, l'année dernière, pour le centenaire de la naissance de Sardou.

En ce qui concerne le répertoire germanique, Schnitzler avance au premier rang avec trois pièces représentées en 1904, Otto Erich Hartleben se présente pour la première fois ainsi que les Viennois Auernheimer et Hermann Bahr (*le Maître*, 1905), Hauptmann prend sa revanche sur Sudermann : *les Tisserands* (1907) et *Rosa Bernd* (1908) ont plus de succès que *Fritz* (1905) et *la Bataille des papillons* (1909). Deux représentations de Hebbel (la reprise de *Judith* et la première de *Hérode et Marianne*, 1906) complètent la série. — Des Scandinaves : Ibsen (*les Héros de Helgoland*, 1903) et surtout Björnson (les deux parties de *Au delà des forces*, 1909). Ensuite, Strindberg (deux pièces en 1907) et Knut Hamsun (*Au seuil de la gloire*, 1909).

Le répertoire anglais s'enrichit d'Oscar Wilde qui sera un des hôtes les mieux accueillis à Zagreb : *Salomé* (1905), *l'Éventail de lady Windemere* (1907), *Une tragédie florentine* et le *Mari idéal* (les deux pièces en 1907) ; Pinero reparaît en 1904 sans avoir de succès, ainsi que Jérôme K. Jerome (*Miss Hobbs*, 1903), qui se présente pour la première fois.

Les Italiens sont assez nombreux : Bracco, Praga, Verga (*Cavalleria rusticana* comme drame, 1907) et Goldoni, bien entendu. Le gros succès, c'est Gallina (*Ainsi va le monde, mon enfant*). C'est à lui que revient la palme d'après le suffrage du public théâtral qui a préféré, pour citer un cas analogue, Conan Doyle (dans une adaptation allemande) à Shakespeare.

Des pièces belges (Maeterlinck, *Monna Vanna*, 1903, et *Pelléas et Mélisande*, 1908), une pièce hollandaise en 1904 (de Heijermans), une pièce roumaine (de Roman Ronetti) en 1908 et une pièce espagnole (*Bernardo Montilla* d'Echegaray) en 1903 ajoutent une saveur quelque peu exotique.

1. Interprétée en 1929 par Mme Piérat et M. Escande.

Les artistes étrangers continuent à visiter Zagreb : deux actrices tchèques de premier ordre (Iza Gregrova et Hana Kvapilova), une Russe, Lidia Javorskaja, princesse Barjatin, Coquelin l'aîné en 1904 (*Tartuffe* et *les Précieuses*) Sarah Bernhardt (pour la deuxième fois) dans une pièce de Sardou.

Parmi les galas à l'occasion de quelque anniversaire, il faut mentionner le quatre-vingtième anniversaire d'Ibsen et de Tolstoï, ainsi que le centième anniversaire de la mort de Gogol.

*
* *

Nous voilà au terme d'une autre brève enquête sur le répertoire étranger du Théâtre national à Zagreb. La dernière période qui nous reste à enregistrer est celle de Vladimir Trešćec, écrivain réputé, voyageur cosmopolite comme Miletić, son ami. Connaissant en outre les grandes littératures étrangères, surtout la française (qu'il a aidé à faire connaître par des nombreuses traductions), Trešćec était bien placé pour continuer la tradition de Miletić[1]. Son programme artistique se trouve exposé dans un discours adressé au personnel du théâtre à propos de sa nomination, il marque discrètement qu'il ne saurait être question de *copier* l'ère de Miletić, étant donné que les circonstances générales ont beaucoup changé : l'héritage théâtral reçu par Miletić à son avènement était tout autre que celui de Trešćec et se résume en ceci : toutes les individualités artistiques doivent concourir en se subordonant pour créer un ensemble harmonieux ; l'auteur ne doit être jamais une vedette et il faut qu'il se serve discrètement de ses moyens dont le principal est la voix, Sire le Mot, comme disent les Français.

En établissant le répertoire, Trešćec préfère restreindre le choix et présenter chaque nouveauté avec le plus de soin possible. Le triage doit être fait dans la production dramatique locale et plus encore dans le répertoire étranger. On n'acceptera de l'étranger que le meilleur pour éduquer le public croate au point de vue esthétique et moral. « La littérature

1. Ce n'est pas par hasard que plus tard Trešćec se trouvera à un moment donné président du centre local du Pen-Club.

classique, la nôtre et celle de l'étranger (disait Trešćec), est la meilleure éducatrice des acteurs et des peuples. Pour cela qu'elle soit à la base de notre répertoire; le drame moderne représentera sur notre scène les grandes idées et les élans des esprits vigoureux de notre temps. Notre devoir le plus sacré sera toujours de faciliter et d'accélérer l'essor du génie local. »

On ne saurait mieux dire, et bien que Trešćec n'ait pas répondu à tous les espoirs, son mérite est indiscutable. Il a créé de nouveau l'opéra, complété les traditions littéraires du répertoire, renoué les liens avec la province et avec d'autres centres intellectuels de Slaves du Sud, nationalisé pratiquement le théâtre en s'efforçant de faire remplir toutes les fonctions par des gens du pays. Il a fondé un journal hebdomadaire pour la vie théâtrale (*la Scène croate*) qui s'est perpétué en subissant bien des changements et des transformations jusqu'à nos jours.

La structure du répertoire étranger dans les dernières années qui précèdent la guerre mondiale est nette : les Français égalent ou surpassent plutôt les Allemands; les Slaves sont mieux représentés; les Italiens, les Anglais, les Scandinaves ont leur part; d'autres nations de moindre importance arrivent à être écoutées. Pas de monopole ou de prédominance absolue : un éclectisme réfléchi et généreux très souvent fait choisir les pièces étrangères qui sont montées sur la scène croate.

A Eschyle (*Agamemnon*) s'ajoute une adaptation de Plaute (*Menaechmi*). Molière (quatre pièces nouvelles) est complété par Marivaux (*le Jeu de l'amour et du hasard*), Musset (*Il ne faut jurer de rien*) et toute une foule d'auteurs contemporains : Bernstein, de Flers et Caillavet, Mars et Desvallières, Prévost (*les Demi-Vierges*), Mouézy-Éon, Guitry, Courteline (deux pièces), Rey. Un des plus grands succès, c'est Féraudy (*Cabinet particulier*, dix fois); un des apports les plus intéressants, Henry Bataille (*la Femme nue*). Et n'oublions pas Jules Renard (*Poil de carotte*).

Viennent ensuite les Belges : Maeterlinck (*l'Oiseau bleu*, *la Mort de Tintagile*) et Kistemaeckers.

Le théâtre germanique est représenté par de très beaux

noms : Goethe (*Götz von Berlichingen*), Schiller (*la Fiancée de Messine*), Lessing (*Nathan le Sage*), Kleist (*la Cruche cassée*). Hauptmann (*la Cloche engloutie*) mène la pléiade de jeunes : Bahr, Schönherr, Wedekind, Zweig.

D'Annunzio donne *la Fille de Jorio*, Sem Benelli *la Cena delle beffe* (1910), Praga, Bracco, Testoni et Gallina se maintiennent au répertoire. Une adaptation de Calderon enrichit le fond classique ; le répertoire espagnol est accru, en outre, par une pièce de Quintero.

Candida de Bernard Shaw, *l'Étranger* de Jerome, une des meilleures pièces de Gallsworthy, voilà pour des Anglais. Quatre pièces d'Ibsen, *le Père* de Strindberg, une pièce de Gustave Wied montrent la variété du répertoire scandinave.

Molnár, Lengyel, Madách (*la Tragédie de l'homme*) font connaître le théâtre hongrois moderne.

Les Slaves : Tolstoï (*le Cadavre vivant*[1]), Slowacki (*Lilla Weneda*), Przybyszewski (*la Toison d'or*), Wyspiański (*les Juges*) — pour ne citer que des pièces vraiment significatives — continuent à trouver à Zagreb un accueil fraternel.

Les tournées d'artistes se sont multipliées. Une représentation du théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1910 (*Chantecler*), Mimi Aguglia (*Zaza*, *la Dame aux camélias* et un drame réaliste sicilien), la Japonaise Hanako avec sa troupe, Suzanne Després en 1910 (*Phèdre* et une pièce moderne), Le Bargy en 1912 (*le Marquis de Priola*, *Cyrano*), Henriette Roggers joue la même année le rôle principal dans une pièce de Bernstein (*le Voleur*), Réjane est applaudie en 1914 (comme *Madame Sans-Gêne*). Ajoutons encore trois actrices polonaises (parmi lesquelles on trouvera Wisocka), un acteur polonais, trois Tchèques pour compléter ce tableau, qui témoigne d'une richesse remarquable d'échanges internationaux qui s'accomplissent par l'intermédiaire du Théâtre national de Zagreb[2].

1. Repris après la guerre ; le rôle principal fut interprété, entre autres, par deux grands acteurs étrangers dont la création était bien différente : le Russe Gaidarov et Alexandre Moissi.

2. N'oublions pas les représentations commémoratives pour célébrer telle ou telle date littéraire ou biographique (Schiller, Ibsen, Slowacki, Musset, Tolstoï, Marivaux, Lessing, Hebbel, Maeterlinck, Molière). Ces galas sont à l'ordinaire précédés de conférences littéraires qui doivent servir d'information.

* * *

Résumons-nous. Pendant l'époque que nous avons appelée préparatoire (1840-1850), des représentations allemandes alternent avec des représentations en croate. Le pourcentage varie selon les saisons, la partie germanique est prépondérante. En 1860, l'allemand est banni entièrement du théâtre qui devient un théâtre d'État. Le répertoire se constitue : les grandes littératures étrangères sont présentées au public à côté de la production dramatique locale. L'influence germanique perd du terrain, le théâtre se trouve réorienté vers d'autres centres intellectuels et artistiques. La réforme accomplie par Miletić est une mise au point, mais qui présente en même temps toute une série d'innovations. Le théâtre de Zagreb hausse le ton, il se place au rang des grandes scènes en Europe centrale. Miletić le nationalise plus profondément, mais il l'européanise aussi. Ses successeurs ne peuvent que continuer son œuvre. Ils la complètent en tenant compte des certains côtés négligés par lui (le répertoire proprement moderne ou plutôt contemporain). Les tournées d'artistes étrangers se multiplient. L'éclecisme est considéré comme une nécessité et, par contre-coup, la production dramatique du pays se développe d'une manière satisfaisante. Quelquefois, on manque de programme, de continuité. La Grande Guerre casse le fil de l'évolution organique comme dans d'autres domaines, mais le Théâtre national de Zagreb se rattrappe assez vite.

Dans toutes ses périodes, la principale scène croate remplit une mission considérable dans l'évolution théâtrale de tous les Slaves du Sud.

Dans les soixante-quinze ans que nous venons de parcourir à vol d'oiseau, le nombre de pièces étrangères représentées sur la scène national de Zagreb dépasse largement un millier. Toutes les littératures d'Europe (ou peu s'en faut) ont leur part : il est vrai que les Allemands et les Français se partagent en quelque sorte la plus grande partie du répertoire, mais le reste est assez considérable pour permettre aux autres nations d'ajouter leur note dans ce concert. Le nombre

de pièces allemandes dépasse le nombre de pièces françaises, mais cette différence n'est pas considérable : il ne s'agit que d'une dizaine de pièces, et on peut dire que le répertoire français égale à peu près le répertoire germanique. Viennent ensuite les Slaves, y compris les auteurs locaux; le reste est formé par les autres nations.

Voilà quelques chiffres qui sont forcément d'une valeur approximative :

Pièces allemandes	30 %
Pièces françaises	30 %
Pièces slaves	25 %
Autres pièces	15 %

Les auteurs yougoslaves (Croates, Serbes, Slovènes) forment deux tiers du répertoire slave (17 %), le reste (8 %) appartient aux autres nations slaves. Le nombre de pièces anglaises est légèrement inférieur au nombre des pièces italiennes, mais il dépasse les pièces scandinaves. Presque la moitié du répertoire anglais est formée par Shakespeare; Ibsen domine d'une façon analogue le répertoire scandinave. Il y a très peu de nations qui ne figurent pas au répertoire : les Portugais, les petites nations du Baltique oriental, les Turcs.

La rapidité de ces transplantations littéraires varie. L'écho se fait attendre quelquefois[1], mais on peut affirmer d'une manière générale que tous les grands événements du théâtre contemporains trouvent leur répercussion à Zagreb. Contentons-nous d'avoir enregistré la plupart des répercussions : il y aurait une étude spéciale à écrire, ne fût-ce que pour esquisser les influences étrangères sur la vie théâtrale croate.

A la fin, constatons encore, pour souligner l'intérêt d'une pareille enquête, que le Théâtre de Zagreb n'est pas seulement le centre attractif et l'animateur d'une série de théâtres de province, il est devenu peu à peu un théâtre d'élection

1. D'autres fois on est surpris de la rapidité de ces transplantations. En 1915, une première simultanée associe le Théâtre de Zagreb à Vienne et à Berlin. *La Terre* de Schönherr a sa *Neuaufführung* à Zagreb (1907), une pièce de René Benjamin sera jouée par *la Petite Scène* (1930) avant d'être représentée à Paris, etc.

qui a servi de modèle à toutes les scènes yougoslaves, y compris les Bulgares. Déjà, en 1842, la troupe quelque peu hétéroclite de Zagreb joue à Belgrade, et plus tard ce seront des acteurs ou metteurs en scène croates qui rempliront une mission très appréciable à Belgrade comme à Sofia pour organiser les deux théâtres nationaux. Lors du couronnement du premier roi de Monténégro (1910), le Théâtre de Zagreb est invité à donner une série de représentations en apportant à Cetinje tous les accessoires du théâtre; après la guerre, c'est un homme de lettres qui vient de Zagreb organiser le nouveau théâtre serbe à Skoplje. La création des théâtres à Osijek et Split (principaux théâtres de province croates) n'était guère possible qu'avec le concours décisif et la collaboration prolongée du Théâtre national de Zagreb. Mais il ne faut pas oublier que ce théâtre recevait en même temps qu'il donnait. Il a absorbé beaucoup de talents venus de toutes les régions yougoslaves. Plusieurs acteurs de marque furent perdus par le théâtre slovène pour avoir été attirés à Zagreb où ils restèrent. Et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres.

Dans ce double rôle de récepteur et de transmetteur joué par le Théâtre national de Zagreb, nous trouvons une preuve de plus de la mission de cette ville, placée aux portes de l'Europe, et du peuple dont elle résume en quelque sorte le passé et l'avenir.

IVO HERGEŠIĆ.

Note bibliographique. — La bibliographie du Théâtre national de Zagreb est à faire. Outre les études plus développées et parues en volume : le livre commémoratif de N. Andrić (1895), les mémoires de S. Miletić (2 vol., 1904), le livre de N. Milan sur la naissance du Théâtre de Zagreb (1905), l'histoire d'un demi-siècle de vie théâtrale de M. Ogrizović (1910) et son histoire de l'opéra croate (1920), l'annuaire théâtral, édité par J. Benešić (1926), il faudrait citer toute une série d'articles dispersés dans de nombreux périodiques et peu accessibles. L'*Encyclopédie nationale*, publiée à Zagreb et à Belgrade, donne d'intéressants aperçus sur l'histoire du théâtre. La grande majorité de ces articles et notes fut rédigée par Andrić.

Les archives du théâtre disposent de nombreux documents qui gagneraient à être mieux classés. Le livre de répertoire (établi par

M. Faller, ancien chef d'orchestre) et d'autres fiches manuscrites peuvent être consultés avec profit. La bibliothèque universitaire garde — entre autres pièces — une importante collection de notes et de documents recueillis par V. Lunaček, l'éminent critique théâtral qui s'apprêtait pendant des années à écrire une histoire approfondie du Théâtre de Zagreb. Lunaček est mort sans avoir pu réaliser ce projet. D'autres documents concernant l'histoire pittoresque ou anecdotique du théâtre se trouvent dans le Musée municipal.

Signalons encore que M. Deanović fait paraître, dans les *Mélanges Hauvette*, un article sur le théâtre ancien à Zagreb (jusqu'au début du XIX[e] siècle) et qu'un Français, J. Dayre (Florence), prépare une étude sur le répertoire italien du Théâtre national croate. J'étudie, moi-même, le répertoire français dans l'annuaire de la Matica Hrvatska (*Hrvatsko Kolo*, 1933).

LE RAYONNEMENT D'ATHÈNES

EN 1786

Dans l'itinéraire que Francisco de Miranda[1] suivit à travers l'Europe, à travers l'Asie, découpons le Voyage de Grèce : car il en vaut la peine, comme nous voudrions le montrer. Miranda part de Raguse le 22 avril 1786, touche terre à Zante le 13 mai, arrive à Patras le 16 du même mois. Le 2 juin, il s'embarque sur un léger caïque qui suit les côtes, qui s'abrite dans les baies du rivage quand le vent souffle trop fort, et qui le conduit à Corinthe, le 6. Il traverse l'isthme, à cheval, et s'embarque le 16 juin pour Athènes; il est au Pirée le 17. Il consacre dix jours aux curiosités de la ville, et le 27 juin il quitte la Grèce pour l'Asie.

Ce n'est pas un voyageur fastueux; son équipage est simple; voyez-le, tandis qu'il se rend du Pirée à Athènes : un âne pour les bagages, un autre pour Georges, son domes-

1. On sait que Francisco de Miranda, une des grandes figures historiques de l'Amérique latine, est né à Caracas en 1750. Il a servi d'abord dans les troupes espagnoles de la colonie; mais, impatient du joug étranger et songeant dès lors à la libération de son pays, il s'est expatrié; il a servi sous Rochambeau dans la guerre de l'Indépendance. Ensuite, il a voyagé en Europe. Ami des Girondins, et devenu général commandant en chef dans les armées révolutionnaires, il s'est particulièrement distingué par la prise d'Anvers (1793). Mais, accusé de trahison, il comparut devant le tribunal révolutionnaire, qui l'acquitta. Compromis de nouveau, et emprisonné, il fut sauvé par le 9 thermidor (voir Dr. Caracciolo Parra-Perez, *Miranda et la Révolution française*. Paris, 1925). — En 1806, il regagna l'Amérique du Sud, pour mettre à exécution ses projets patriotiques. Il organisa la révolution à Caracas. Mais après des événements divers, dont le détail ne concerne pas cet article, il fut livré aux Espagnols en 1812, et il mourut dans les prisons de Cadix, en 1816.

La présente étude se base sur la publication, entreprise par les soins du gouvernement vénézuélien, de l'*Archivio del General Miranda* (tomo I, 1929). Le Journal du voyage en Grèce se trouve au tome II : *Viajes; Diarios; 1785-1787*. Parra Leon Hermanos, Editorial Sur America. Caracas-Venezuela, 1929, gr. in-8°.

tique (qui refuse de l'accompagner en Asie, parce qu'il craint la mer) ; pour lui-même, un cheval du pays. C'est un voyageur à l'œil vif, à l'esprit clair ; comme le Journal qu'il tient fidèlement n'est pas fait pour la publicité, il y enregistre tout : ses insomnies, ses maux de tête, ses purgations ; comment un médecin voulait lui mettre un vésicatoire sur la nuque, et un autre le saigner au bras : dans cette dispute, il échappa à tous les deux. C'est un voyageur qui veut s'instruire : l'état politique et social des pays qu'il traverse ; la statistique des habitants ; les produits du sol, froment, olives ou raisins ; les mœurs : rien n'échappe à ses prises. Il est sociable ; il parle volontiers avec les Européens qu'on rencontre en ces parages, et qui sont de deux espèces : les consuls et les négociants. Mais il s'intéresse aussi aux indigènes, aux conquérants turcs ; si bref que soit son séjour, Miranda cherche à vivre de la vie du pays. En 1786, il avait trente-six ans : c'est l'âge où l'homme arrive au plein développement de sa personnalité. Bon témoin, la relation qu'il a laissée de son voyage aux États-Unis passe pour une des plus précieuses du genre[1]. Comment lui apparaît la Grèce, en ce XVIII[e] siècle finissant ?

* * *

Pas de doute : la plus forte impression, l'impression première qu'aucune autre n'effacera, est celle que fait sur son âme l'antiquité. L'éducation classique qu'il a reçue dans les collèges espagnols de son Venezuela lointain l'a rangé pour toujours parmi les admirateurs enthousiastes de l'Hellade. Son imagination est tout historique : il revit l'histoire grecque ; il n'est pas venu pour critiquer les récits traditionnels : au contraire, il est persuadé, et il le dit à plusieurs reprises, que tout ce que les écrivains de l'antiquité grecque ont dit de leur pays est la vérité, la précision mêmes : les poètes n'ont pas menti. Il s'apprête à subir un charme qu'il évoquait à l'avance, et qui ne le déçoit pas. « Sur la route, on voit les ruines du fameux temple de Cérès, et aussi les campagnes où cette divinité apprit aux Grecs, pour la première fois, à planter, à cultiver le grain... » Pour lui, c'est bien Cérès,

1. W. S. Robinson a publié *The Diary of Francisco de Miranda Tour of the United States, 1783-1784*. New York, 1928.

c'est bien la Divinité en personne, qui traça dans le sol les premiers sillons.

Dès qu'il arrive, il se met en quête ; dès qu'il a une heure de liberté, il l'emploie à voir ou à revoir les monuments du passé ; il ne part qu'à grand regret. A Patras, peu de chose à glaner. Mais à Corinthe il se met à l'œuvre ; il va voir les ruines du fameux temple de Neptune (les mots comme *fameux*, *célèbre*, reviendront souvent sous sa plume). Il compte les colonnes, il les mesure, il détermine leur style, il étudie leurs cannelures, leurs architraves, leurs frises. Il essaye de reconstruire l'édifice par la nature et l'emplacement de ses débris. Il n'hésite pas à faire quatre heures de voyage pour aller voir trois colonnes antiques, dans les environs de la ville. Qu'elles sont belles, ces majestueuses colonnes, se dressant dans une vallée solitaire ! Sans doute appartenaient-elles à un temple d'Hercule, puisque c'est justement ici, ou peu s'en faut, qu'on croit que fut jadis la forêt de Némée... — Traversant l'isthme, il sollicite du regard les édifices antiques, si maltraités, hélas ! qu'on ne peut même plus deviner ce qu'ils furent. Peut-être le fameux amphithéâtre qui servait aux Jeux ? des tombeaux ? les travaux commencés pour ouvrir un canal de communication entre les deux mers ? — Au Pirée, il court vers les sépulcres ruinés de Thémistocle et de Cimon. Ici l'on peut admirer encore les travaux de Thémistocle, ici subsistent les bases ou piédestaux sur lesquels reposaient les deux fameux lions de marbre qui tenaient dans leur gueule la chaîne qui fermait le port : cela devait faire, quand ces lions y étaient encore, beaucoup plus noble figure que les lions qui sont à l'entrée de l'arsenal de Venise, sans rime ni raison...

Mais Athènes, surtout, exalte notre voyageur. Il examine le fameux temple de Minerve, ruiné dans sa partie centrale par une explosion dont il ne peut se consoler. Mais ce qui en reste, les frontons, la majeure partie du portique, les bas-reliefs, les colonnes si belles dans leur simplicité, parlent à son âme, qui s'émeut. « O le monument sublime !!! », s'écrie-t-il, en multipliant les points d'exclamation ; « tout ce que j'ai vu jusqu'à présent ne vaut rien en comparaison... » Il faudrait le suivre pas à pas, de monument en monument ; l'Erechtéion, dont il trouve que l'ensemble n'est pas parfait, mais dont les

détails sont si bien réussis qu'ils enlèvent l'admiration; les Propylées, malheureusement encastrés dans des massifs de maçonnerie moderne; le Théâtre de Bacchus; ainsi de suite. Tantôt il contemple, tantôt il discute, tantôt il copie des inscriptions : il se pénètre d'antiquité. Sa joie arrive à l'extrême quand il visite le fameux temple de Thésée, car il tient enfin un monument qui est resté tout entier dans son état primitif. Rien ne lui manque, sauf peut-être une ou deux colonnes qui ont été ébranlées par quelque tremblement de terre ou détruites par barbarie; sauf quelques morceaux de marbre. A cela près, le temple de Thésée lui donne l'idée complète de la Grèce, pour lui préservée. Et les exclamations recommencent : « Quand on voit un tel édifice, on ne peut concevoir sans admiration comment il est possible qu'une des toutes premières œuvres de l'antique Athènes se soit conservée entière jusqu'aujourd'hui! quel caractère de solidité! quel goût! quelles belles proportions! »

Francisco de Miranda est un soldat; comme tel, il s'intéresse aux batailles légendaires. En passant près de Salamine : « Ici l'imagination s'exalte en considérant l'emplacement de l'escadre grecque et de l'escadre perse, quand Thémistocle mit cette dernière en complète déroute. On se rend compte, en même temps, de l'étroit espace qu'elles occupaient, et de la petitesse des embarcations qui composaient la marine antique. » Il entreprend une véritable expédition, par une chaleur suffocante et à travers des terres arides, pour faire un pèlerinage à Marathon. Oui, c'est bien ici; voici la position qu'occupait l'armée grecque; voici l'endroit où la plus grande partie de la cavalerie des Perses a péri... « La description qu'en font Plutarque et Polybe est si exacte, qu'en découvrant le champ de bataille il me semblait en voir le plan... La même chose m'est arrivée au Pirée... »

Mais il ne s'agit pas d'un technicien, qui se limiterait à son habituelle occupation, à sa manie. Il s'agit, au contraire, d'un humaniste; Miranda boit délicieusement à la coupe antique. A Athènes, il loge chez un drogman, natif de l'île de Candie, qui voudrait bien lui vendre sa maison pour cinquante sequins. Comme il l'achèterait volontiers, s'il avait la bourse mieux garnie! Comme il serait heureux de devenir propriétaire

« dans la sage et politique Athènes »! En tous lieux, il rêve d'hellénisme; il marque d'un caillou blanc la soirée qu'il passe au Pirée avec un Français, M. Cairac, « en parlant beaucoup d'antiquité, et donnant cours à l'imagination sur tous ces événements si intéressants de l'histoire grecque... ». Il y a une matière qu'il ne cesse pas d'admirer, et qui possède, en effet, une valeur de symbole : c'est le marbre hellénique. Dans les temples en ruine, que de marbre! Le toît du temple de Thésée est fait de morceaux de marbre d'une seule pièce qui se rejoignent au centre. Partout du marbre, les bains publics en sont faits. Dans la plaine de Corinthe, le voyageur distingue des éminences qui lui paraissent être toutes de marbre...

Mais là, le marbre est recouvert de thym et de myrte, dont les abeilles font un miel qui est entré, lui aussi, dans la légende. Le dernier mets que prend Francisco de Miranda au moment de quitter le Pirée est « le célèbre miel du mont Hymette » : il en avait usé pendant tout le temps de son séjour à Athènes, et il l'avait trouvé d'un goût exquis.

*
* *

Aucun pays de l'Europe centrale ne possède ce prestige; aucun ne projette ce rayonnement. La Grèce antique, qui connaît vers cette époque un renouveau de faveur, reste pour les contemporains la source de civilisation, le foyer de lumière. Ne nous étonnons pas si les révolutionnaires français, qui à cette date préparent leur œuvre, gardent un goût obstinément classique, quand nous voyons un tempérament révolutionnaire, comme celui de Miranda, se complaire dans le culte de l'antiquité. Ne nous étonnons pas davantage du philhellénisme qui éclatera au temps des romantiques : notre voyageur va nous prouver, en effet, que ce sentiment était préparé dans les consciences.

Il constate que le pays est en décadence, depuis la révolte de 1770 : mais ce n'est pas la faute des Grecs; c'est la faute des Turcs. Ces derniers accablent d'impôts leurs malheureux sujets. Ils les obligent à subir leurs fantaisies, leurs caprices; et Miranda écrit là-dessus une page qu'il est difficile de citer, à cause des détails de mœurs qu'elle contient. S'il parle d'une

forteresse, il trouve le moyen de mépriser la science militaire des Turcs; et leur architecture, s'il parle d'une mosquée. Il raconte avec indignation un trait qu'il a observé sur le vif, pendant ses jours de cabotage le long des côtes : un mendiant turc, avec sa femme et ses filles, a obtenu par charité la permission de prendre place sur le bateau, qui est grec. Or ce coquin de Turc, par le seul fait qu'il est Turc, prétend faire la loi à tout le monde, et même au capitaine! Au reste, le pauvre capitaine doit se contenter de peu, puisque le seul qui paye sa place est Miranda lui-même : en tout et pour tout, cinq piastres. — Un soir, il entre par curiosité dans le *patio* du palais du commandant turc d'Athènes; on y donne un bal, pour fêter la conversion au mahométisme d'un jeune Grec, « Ganymède du selictar du Capitaine Pacha ». Miranda est assez méprisant pour la danse, et pour la musique, tambour et flûte, qui conviendrait mieux à quelque manifestation militaire qu'à des contredanses. Le bal est éclairé par une maigre lumière qui sort d'un fanal de fer. « Cosa barbara », déclare notre observateur.

Les Grecs, au contraire, sont gais. Leur pays est celui de la musique. Au Pirée, une embarcation chargée de chanteurs, de chanteuses, et d'instrumentistes, donne concert aux vaisseaux qui se trouvent dans le port : « Comme cette nation est encline à la musique! » Il n'est pas d'attention que, pour son compte, il n'ait obtenue de ses voisins : être voisins, en Grèce, c'est plus que d'être parents, au Vénézuela. Le genre habituel de Miranda n'est pas l'effusion; il ne se livre à des transports que quand il s'agit d'antiquités. Mais en plus d'une occasion il ne manque pas d'exprimer une curiosité sympathique pour la Grèce. Ses plaines sont fertiles, les moissons sont belles, encore que les habitants connaissent mal les procédés de l'agriculture moderne. Les paysans sont hospitaliers; ils servent volontiers de guides; il en est même qui découvrent pour lui, sur le champ de bataille de Marathon, des restes de flèches encore enfouis en terre : et il ne proteste pas contre cette découverte, un peu trop opportune. Il aime considérer les coutumes locales : il s'amuse, non sans une pointe de satire, à suivre les cérémonies d'un mariage entre deux personnes de qualité, à Patras. Les Grecs qu'il rencontre en route sont tous charmants : un vieux chancelier de

consulat, « très aimable et instruit dans l'histoire »; un médecin qui a fait ses études à Padoue, « homme instruit et aimable »; M. Procopio-Macri, qui remplit les fonctions de consul d'Angleterre : il n'est pas très intelligent, mais du moins il a deux sœurs qui sont jolies, sa mère est aimable : Miranda reçoit d'elles mille marques de politesse. Il n'est pas jusqu'à un jongleur, rencontré sur le bateau, qui ne le divertisse par ses bouffonneries; il n'est pas jusqu'au guide qui le conduit à Marathon dont il n'ait à se louer : sa bonne humeur a abrégé les ennuis de la route, et aussi sa façon grecque de chanter, qui a un grand fonds d'harmonie et de noblesse, surtout dans les chants athéniens : car chaque ville a ses chants particuliers. Au moment du départ, c'est à des « amis » qu'il dit adieu.

On peut mesurer le degré de cette indulgence, quand on la compare avec les sentiments que Miranda exprime au sujet de l'Italie, qu'il a visitée pendant une plus longue période de temps. Ravi par les œuvres d'art, heureux d'entendre les beaux opéras, une partie de son plaisir est gâtée par le triste état des rues, des maisons, par le manque d'hygiène des habitants. A l'en croire, des perspectives qui, autrement, seraient les plus belles du monde, sont gâtées par les immondices, les détritus : il proteste violemment, à part soi, contre un tel état de choses, qu'il note dans nombre de villes. La Grèce peut lui inspirer tel ou tel trait humoristique, décoché en passant, et d'ailleurs léger : elle ne lui inspire jamais cette colère, cette indignation. — En somme, l'Hellade ne représente pas seulement, vers 1786, l'antiquité rayonnante; elle n'est pas seulement un paysage historique, sur lequel se détachent, glorieux, le Parnasse et le Parthénon : elle est une partie de l'Europe qui est arrachée à l'Europe, qui est sous l'injuste domination des Turcs. La Grèce vivante est une victime, dont on déteste les bourreaux. Que ceux-ci resserrent leur domination; qu'ils massacrent les Grecs, leurs esclaves : un long cri d'indignation s'élèvera; et Byron ira mourir à Missolonghi.

*
* *

Miranda ne manque pas d'un certain sens du pittoresque. Il lui plaît de faire ressortir la beauté de Corinthe, de sa si-

tuation; de noter comment les Grecs savaient toujours choisir, pour fonder leurs villes, un harmonieux décor; de marquer la grande place que tenait la mer dans cette harmonie. Athènes l'enchante, de même, non seulement par ce qu'elle contient en soi, mais par sa situation. Il est sensible aussi au pittoresque des mœurs. Enfin il s'amuse à la comédie humaine; il y a, dans son Voyage de Grèce, quelques croquis joliment enlevés, et amusants. Par exemple : il porte à M. Gaspary, consul de France à Athènes, une lettre de recommandation qu'on lui a donnée pour lui; le consul le reçoit poliment, mais avec quelque gêne. M. Gaspary est jaloux; il ne tient pas à ce que l'on rende visite à sa femme, qui est jeune et jolie; des histoires ridicules courent sur son compte, colportées « par un certain M. Villoison, académicien français » : aussi M^me^ Gaspary reste-t-elle confinée à la campagne; et quand arrive quelque Français, le mari a chaud... Ces petites médisances font prévoir l'observation de Chateaubriand : « Tels étaient les propos et l'objet des conversations, à Athènes; on voit que le monde y allait son train, et qu'un voyageur qui s'est bien monté la tête doit être un peu confondu quand il trouve, en arrivant dans la rue des Trépieds, les tracasseries de son village... »

Chateaubriand : on ne peut s'empêcher de penser au voyageur somptueux qui, vingt ans plus tard, fera le même pèlerinage aux mêmes lieux. Chateaubriand cite avec éloge le livre de Leroi, *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, qui est le premier voyage véritablement pittoresque qui ait paru sur le sujet : c'est aussi celui que Miranda consulte, non sans lui adresser une critique à l'occasion. Miranda fait connaissance de M. Roque, négociant français : Chateaubriand rencontrera M. Roque à son tour. La première fois que Miranda se rend au Parthénon, il y trouve « M. Fovel, peintre de l'Académie française, qui, sur l'ordre de Choiseul, ambassadeur de France auprès de la Porte, travaillait à modeler tous les bas-reliefs du temple de Minerve... ». Par la suite, il lie amitié avec lui : on sait le grand rôle que jouera Fauvel pendant le séjour de Chateaubriand à Athènes; il sera son guide et son maître[1].

1. Sur le rôle exact de Fauvel, voir Alice Poirier, *Une lettre de recomman-*

La comparaison est donc permise. Or, dans les mêmes circonstances, aux mêmes endroits, Miranda est de ceux auxquels il n'arrive rien que de simple et d'ordinaire; Chateaubriand est de ceux pour qui tout devient extraordinaire et dramatique. Pour le premier, un caravansérail n'est qu'un caravansérail; il s'y rend, il y est bien reçu par l'aubergiste grec, il y prend place : mais il ne tarde pas à s'en repentir, assailli qu'il est par la multitude des puces; sans compter la bruyante compagnie des autres voyageurs, tous dormant dans une seule pièce. Qui ne se rappelle les pages où Chateaubriand prend le tenancier du caravansérail pour un noble seigneur? « M. Vial m'avait donné une lettre pour un des principaux Turcs de Misitra, appelé Ibrahim-Bey. Nous mîmes pied à terre dans sa cour, et ses esclaves m'introduisirent dans la salle des étrangers; elle était remplie de musulmans qui tous étaient comme moi des voyageurs et des hôtes d'Ibrahim. Je pris ma place sur le divan au milieu d'eux; je suspendis comme eux mes armes au-dessus de ma tête... » Ainsi de suite; tout le récit se prolonge sur ce ton épique. Miranda ne découvre ni l'autel du rire à Sparte, ni le tombeau de Clytemnestre à Argos. Miranda rend-il visite au commandant turc de la forteresse de Patras? « Il me parut un homme bon et judicieux, âgé d'environ soixante ans; il nous reçut dans son jardin, où nous nous assîmes à la turque sur un tapis; il nous fit hommage de café, de pipes et de fleurs qu'il fit venir de son harem : en ma qualité d'étranger, il eut pour moi mille attentions polies; il me régala même d'un morceau de bonne philosophie, en me disant qu'il estimait trouver son bonheur dans la culture de son jardin et dans la société de quelques amis, et qu'il considérait tout le reste avec une indifférence absolue... » Mais Chateaubriand, dans les défilés du mont Oneios : « Je montrai mon ordre du pacha : le commandant m'invita à fumer la pipe. C'était un gros homme d'une figure calme et apathique, ne pouvant faire un mouvement sur sa natte sans soupirer, comme s'il éprouvait une douleur; il examina mes armes, me fit remarquer les siennes, surtout une longue carabine qui portait, disait-il, fort loin.

dation de Choiseul-Gouffier pour Chateaubriand à Athènes (*Revue de littérature comparée*, t. VII, p. 349); Id., *les Idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, Les Presses Universitaires, 1930. Bibliographie de la question, p. 245.

Les gardes aperçurent un paysan qui gravissait la montagne hors du chemin ; ils lui crièrent de descendre ; celui-ci n'entendit point la voix. Alors le commandant se leva avec effort, prit sa carabine, ajusta longtemps entre les sapins le paysan, et lui lâcha son coup de fusil. Le Turc revint, après cette expédition, se rasseoir sur sa natte, aussi tranquille, aussi bonhomme qu'auparavant. Le paysan descendit à la garde, blessé en toute apparence, car il pleurait et montrait son sang. On lui donna cinquante coups de bâton pour le guérir. Je me levai brusquement... Joseph ne voulut pas traduire ce que je disais, et peut-être la prudence était-elle nécessaire dans ce moment ; mais je n'écoutais guère la prudence. Je me fis amener mon cheval, et je partis sans attendre le janissaire, qui criait inutilement après moi... » Par quelle fatalité, chaque fois que Chateaubriand entre chez un pacha, naît une aventure héroïque? Chez les pachas, Miranda ne trouve que curiosité et qu'émerveillement, à l'idée qu'un voyageur a pu se déranger de si loin pour venir jusqu'à eux. — Sur la route, Chateaubriand rencontre deux officiers qui lui demandent ses pistolets, et les déchargent au-dessus de sa tête. « Enfonçant les éperons dans les flancs de mon cheval, je courus sur les Turcs et leur lâchai les coups de leurs propres pistolets en travers, si près du visage que l'amorce brûla les moustaches du plus jeune spahi... » Sur sa route, Miranda rencontre un paisible Grec, qui, voyant cet étranger qui chemine à pied, descend aussitôt de son cheval, et courtoisement l'offre au voyageur.

En 1786, la Grèce et les autres parties du monde n'étaient pas encore remplies de merveilles. Le pittoresque était aimable et discret ; il n'avait pas pris le parti d'être violent. Les couleurs étaient pâles ; les épisodes de la vie se présentaient comme des dessins, non pas comme des tableaux tapageurs. On voyageait pour s'instruire, et non pas pour provoquer les émotions d'un « moi » exigeant. On ne se croyait pas perpétuellement sur une scène. C'est vingt ans plus tard que, pour la première fois sans doute, l'Hellade deviendra romantique.

Paul Hazard.

« LA TRAGÉDIE DE L'HOMME » EST-ELLE LE « FAUST » HONGROIS?

En marge du renouveau goethéen provoqué par le centenaire, un livre hongrois qui se place sous le vocable de *Faust* vient solliciter l'attention universelle.

Un ami intelligent et dévoué des lettres hongroises, M. G. Vautier, qui vient de donner une excellente traduction de *la Tragédie de l'Homme* d'Émeric Madàch, écrite en 1861, nous dit en effet, sur la bande qui entoure son livre, que c'est « le *Faust* hongrois ».

Pourtant, rarement deux livres apparentés par leurs sujets furent plus divers de conception, de tendance et de conclusion. Et la référence que M. Vautier a voulue certainement très convaincante est profondément injuste, au fond, pour un drame philosophique qu'on placerait peut-être à l'antipode du *Faust* s'il était plus connu et, surtout, s'il pouvait être considéré comme l'expression littéraire d'une de ces races importantes que les études comparatives opposent volontiers à la race germanique.

La Tragédie de l'Homme est une œuvre isolée, même dans la littérature nationale d'un petit peuple dont la langue est complètement inconnue pour tous ceux dont ce n'est pas la langue maternelle. Cependant, combien de matières à antithèses entre ce drame ignoré, malgré soixante-dix années d'existence et malgré une première traduction de M. de Cazanove, parue au *Mercure de France*, et le *Faust* de Goethe, œuvre aussi authentiquement germanique qu'universelle!

Aucun point n'est négligeable pour la comparaison, parce qu'il ne s'agit pas simplement de procédés littéraires ou scéniques dans les deux œuvres.

Moins exempt que quiconque de la tournure d'esprit inhérente à sa race, Goethe est tourmenté à la fois par le besoin impérieux d'évasion dans l'incertain du devenir et par un besoin, non moins impérieux, de discipline celui-ci s'assouvit dans le classement, inlassable et méticuleux, d'idées générales et solides.

Cette dualité si profondément germanique se manifeste pleinement dans le *Faust*, dont le protagoniste partage son existence entre un but, reculé à l'infini : le désir d'élévation, et le souci des réalisations tendant à la domination matérielle et intellectuelle dans les cadres d'une même époque. Aussi cette œuvre hautement métaphysique tient-elle du roman d'éducation et traite-t-elle, par la force même des choses, de la vie individuelle d'une seule personne se mouvant dans les limites humaines, à peine élargies, mais plutôt précisées par l'intervention du surnaturel.

Cette dualité explique encore ceci : quelque important que soit l'élément d'inquiétude et de révolte dans le *Faust*, quelle que soit l'incursion de l'immatériel dans ce drame au fond bien bourgeois, il est incontestable que, d'une scène à l'autre, il y a toujours progrès, que nous avons l'impression de voir Faust se rapprocher toujours davantage de son but à la fois métaphysique et terrestre.

Il est certain aussi que chaque étape de son ascension porte déjà en elle les germes de l'étape suivante; il n'y a jamais d'arrêt et chaque attitude de Faust est un instant du devenir; pour chaque nouvelle ambiance où l'introduit Méphisto, il se compose lentement un état d'âme fait d'un mélange d'expériences variées, de visions et de considérations philosophiques : tous ces états d'âme disparaissent à peine nés, au gré de la nouvelle vision ou de la nouvelle idée qui se présentent. Mais, malgré cet éternel changement, nous faisons bien le tour de chacune des étapes à laquelle Faust est parvenu. Aucune des conclusions qu'une pensée pénétrante peut dégager d'une situation donnée n'est dédaignée. Faust a toutes les expériences du vieux Goethe et il en connaît toutes les sentences. Ce drame, *Faust*, est la plus haute expression de Goethe dans son titanesque effort vers la domination, mais c'est aussi un bréviaire goethéen; les pensées y sont presque

classées par groupes : politique, économie politique, art, activité humaine, métaphysique, etc.

C'est cette unité organique entre l'auteur et la figure créée par lui qui nous permet de découvrir une apparence d'homogénéité dans cette œuvre si complexe et si variée. C'est cette unité aussi qui nous permet de nous placer à un point de vue purement théâtral en présence de Faust et de découvrir en lui, en faisant abstraction de tout le contenu philosophique de l'œuvre, un homme, figure centrale d'un drame, un *personnage*.

Il en est tout autrement de *la Tragédie de l'Homme*. Ses héros, c'est Adam, c'est Ève — abstractions. Tout abstrait est aussi le terrain sur lequel ces héros évoluent. Le titre lui-même en dit long sur l'état d'esprit dans lequel Madàch a conçu son œuvre.

Même l'éternel antagoniste, le tentateur d'Adam, vient d'une sphère beaucoup plus éloignée, beaucoup plus immatérielle que le Méphisto de Goethe. S'il était indispensable de trouver au Lucifer de *la Tragédie de l'Homme* un pendant dans la création goethéenne, on l'apparenterait plutôt à Prométhée, mais à un Prométhée qui se serait déjà plusieurs fois brûlé, corps et âme, à la flamme volée. Lucifer est la quintessence, le symbole de la révolte et de l'ironie, comme tout chez Madàch est symbole, abstraction, au plus haut degré.

C'est que, pour les deux créations, le point de départ, l'ambiance psychologique ne sont point les mêmes. *Faust* remplit l'existence de Goethe; il pénètre en lui-même, son moi se crée et s'enrichit au fur et à mesure qu'il crée son personnage. *Faust* est tout vibrant de l'optimisme, souvent involontaire et irréfléchi, de l'homme qui est en pleine création, en plein exercice de sa volonté. Les souffrances qui accompagnent la construction laborieuse et lente d'une existence, ou même simplement le penchant intellectuel de l'homme pourraient induire celui-ci au pessimisme, mais, tant que le créateur sent chaque période de son existence enfanter la période suivante, ses propos les plus résolument pessimistes rendront un son optimiste, comme malgré lui.

Pour Madàch, au moment où il se met à écrire *la Tragédie de l'Homme*, son moi, son existence sont déjà des entités

achevées, réfractaires au moindre développement comme au moindre espoir. C'est un homme qui a beaucoup souffert et dont la carrière est manifestement terminée. Il est, de plus, faible et malade.

Un penchant naturel le pousse donc au pessimisme; son état d'âme ne saurait lui permettre d'examiner l'existence humaine autrement que sous l'angle implacable du fini et de l'irréparable.

Ce pessimisme, où se rencontrent son tempérament, ses expériences et ses goûts philosophiques, fait l'unité de son œuvre. C'est lui le principe directeur qui détermine la construction du drame et qui transforme en une poésie riche d'humanité un sévère et hautain livre d'histoire.

Disciple de Schopenhauer, certes, Madàch l'est comme tant d'autres contemporains : peu de poètes ont fait sentir avec autant de force la tragique servitude à laquelle toute volonté qui s'extériorise doit se soumettre.

Mais, chez Madàch, la philosophie de Schopenhauer prend une tournure personnelle et se transforme en une conception hardie de l'histoire humaine.

Dans cette conception, la volonté de vivre et de se perfectionner est à la base de l'existence de l'homme. Tant qu'elle n'est pas mise dans la nécessité de se manifester et de se réaliser, cette volonté est toujours consciente de son but, mais, dès qu'elle quitte sa tour d'ivoire, elle travaille à sa propre destruction.

Tel est le principe essentiel de la philosophie madàchienne; c'est là l'idée qui triomphe au cours des scènes de son drame historique.

Avec Adam, héros symbolique du drame, nous refaisons toutes les étapes principales de l'histoire, à partir du jardin d'Éden jusqu'à la période contemporaine et même jusque dans les nuages de l'avenir, dont Madàch dessine les contours d'après les rêveries philosophiques de Proudhon et les découvertes scientifiques de son époque.

Le chemin de l'homme commence au jardin d'Éden et, pour Madàch, c'est bien plus et bien autre chose que par un attachement servile à la tradition biblique. Au Paradis, la vie d'Adam s'épanouit sous le signe d'une sorte de narcissisme de sa vo-

lonté. Il est déjà tourmenté par un besoin immense de domination et par une soif infinie de perfection, mais sa volonté vit en lui à l'état d'instinct; elle n'a nullement besoin de se manifester. Adam sait qu'il « règne en maître sur tout ce qui respire », qu'on veille à ses besoins, il se sent entouré d'une immense harmonie. Comme il est également éloigné de toute idée de création et de toute idée de destruction, sa volonté, ses velléités d'évasion se regardent dans le miroir de cet univers harmonieux sans jamais se transformer en acte.

Madàch reste encore fidèle à la tradition biblique en nous montrant la chute de l'homme, mais cette chute lui sert aussi de prétexte pour nous aider à déceler, dans la façon dont Adam organise sa vie en dehors du Paradis, les premières manifestations de la volonté humaine, à la fois créatrice et destructrice. Ici, au commencement de l'existence humaine, ces deux principes se rapportent encore essentiellement à l'individu; c'est en individu fort et fier de sa force qu'Adam se crée les liens de famille qui nourrissent son orgueil, mais qui, en même temps, créent en lui le besoin d'infini qui travailleront constamment à la destruction de ces liens.

Le voyage historique proprement dit commence au pays des Pharaons. Nous nous trouvons ensuite en Grèce, au temps de Miltiade, puis à Rome en pleine décadence. Nous assistons à l'apogée du christianisme triomphant au temps des Croisades, puis à son déclin au moment où l'esprit scientifique commence à pénétrer dans les arcanes du dogme. L'époque de la grande Révolution française sert de transition entre la féodalité du Saint-Empire romain et la démocratie bourgeoise contemporaine, qui doit sa naissance à la machine et au commerce. Délaissant là les données de l'Histoire, Madàch s'abandonne à son imagination et nous conduit d'abord dans un phalanstère, pour nous montrer finalement une humanité chétive et misérable que le refroidissement de la Terre condamne à une végétation sans gloire et sans espoir.

L'élément épisodique et scénique est presque négligeable dans ces tableaux successifs dont chacun montre l'époque correspondant à son point culminant.

Seule cette méthode a pu permettre à Madàch d'illustrer

son pessimisme, où son tempérament et sa philosophie se trouvaient si bien à l'unisson, et pour lequel apogée et déclin, grandeur et décadence étaient les deux faces d'un seul et même instantané.

Dans chaque scène, pendant que nous assistons à l'agonie d'une époque, la volonté d'en créer une autre, meilleure, se manifeste et se développe à nos yeux. Elle s'exprime toujours, à la fin de chaque scène, de la façon la plus précise; elle se condense en une devise, en un mot d'ordre, qui sert de transition entre deux scènes — deux époques.

Le Pharaon du quatrième tableau est las d'un monde où des millions souffrent pour un seul. Il s'écrie donc : « C'est ce million qu'il faut faire valoir, et cela ne se peut que dans un État libre. Que l'individu disparaisse devant l'intérêt du peuple, qui forme un grand tout composé d'unités[1]. »

Le cinquième tableau nous fait assister aux convulsions de l'époque annoncée et souhaitée par le Pharaon du tableau précédent. Au fur et à mesure que l'idéal devait prendre corps, il s'est altéré pour devenir le contraire de lui-même au moment où, en apparence, il s'est réalisé. Le peuple abuse de sa liberté, accusant ses serviteurs les plus dévoués des crimes les plus ignobles, jusqu'à ce que Miltiade, sous les traits duquel Adam paraît dans cette scène, reconnaisse la vanité de tous ses efforts. Il cherche un nouveau chemin, celui où il pourra désormais « railler la douleur des autres, rire de leurs vertus, ne désirant que jouir ».

Les orgies de Rome montreront à l'homme que l'idéal de jouissance est aussi peu susceptible de se réaliser que celui qu'il vient d'abandonner : « ... Toi qui aspires à des jouissances inédites, en vain tu te débauches; dans chaque femme, tu ne trouves qu'un fragment de l'ivresse, tandis que devant toi s'envole, mirage inaccessible, l'idéal de la beauté et du bonheur. » Désabusé une fois de plus, Adam énonce une nouvelle devise; il fixe à son existence un nouveau but, vers lequel il demande à Lucifer de le conduire : « Je veux combattre pour la nouvelle doctrine, communiquer mon enthousiasme aux autres et faire aboutir une société dont la fleur soit la

1. Toutes les citations sont empruntées à la traduction de M. Vautier.

vertu chevaleresque et la poésie, auprès de l'autel, l'idéal vénéré de la femme. »

Un nouveau tableau plein d'ironie révèle l'avilissement de ce grand idéal : la doctrine chrétienne est livrée aux docteurs et aux zélateurs qui dressent les bûchers pour la moindre « hérésie ». Quant à la chevalerie, elle est déshonorée par les aventuriers, et le principe de la chasteté féminine conduit aux pires aberrations.

Comme après l'échec de ses premiers rêves, Adam revient de nouveau à ses amères idées d'abandon : « ... A l'avenir, plus d'enthousiasme ! Que le monde aille à son gré ! Même s'il s'écroule, je ne veux plus m'efforcer d'en diriger les roues. » Nous le reverrons donc, sous les traits de Kepler, monnayant ses connaissances astronomiques, mais travaillé éternellement par la hantise du grand et de l'infini, une fois de plus assoiffé d'action. De tous ses vœux, il appelle l'époque qui « affirme hautement l'idée qui couve, dût-elle, comme une avalanche, renverser tout sur son passage et broyer même l'audacieux qui l'aura énoncée. »

Voilà donc, de nouveau, l'homme avide de renouveau, de révolution ! Au delà même de la grande Révolution française qui lui apparaît, comme un rêve, dans toute sa grandeur, mais aussi avec cet aspect effroyable que lui donne le combat de l'idéal, éternellement présent et éternellement insaisissable, contre toute une armée d'idées — automates meurtriers — le regard d'Adam cherche une société transformée par l'économie moderne, où la pensée pourra s'exprimer librement. Mais cette nouvelle société ne lui apporte que la guerre incessante des forces économiques antagonistes qui se concurrencent férocement, et quand, déçu, l'homme se tourne vers la société de ses rêves scientifiques, où tous doivent collaborer, sans concurrence possible, à la tâche commune, l'application rigide et implacable des principes scientifiques à la vie de la société et de l'individu lui cause une dernière et décisive déception. « Dans ce monde méthodique, où tout est ordonné, l'homme qui aspire à la lutte ne trouve pas le plaisir du danger, pas même une bête féroce. Me serais-je aussi trompé dans la science ? Au lieu du bonheur auquel je m'attendais, je rencontre une ennuyeuse école d'enfants. »

Aussi Adam veut-il s'arracher aux contingences terrestres pour s'élancer dans les hauteurs de l'espace. Mais, en dehors de la terre, il n'y a point de vie pour lui; il est obligé d'y redescendre pour participer à la déchéance finale, au milieu d'une nature agonisante.

On n'insistera jamais assez sur l'importance des maximes qui relient entre eux les tableaux successifs du drame et qui, exprimées à la fin d'une scène, semblent ensuite prendre corps dans la scène suivante; car, en dernière analyse, tout le tragique de l'œuvre de Madàch repose sur l'importance du verbe dans le fait humain et dans l'histoire du monde. Cette prédominance du verbe a rarement été aussi pleinement aperçue, soulignée et exploitée dans une œuvre philosophique; et d'ailleurs si, dans le domaine de l'histoire, on a souvent écrit l'histoire des idées, l'histoire des « mots d'ordre », caricatures d'idées, reste entièrement à faire.

Pour Madàch, la tragédie de l'homme se résume dans les vicissitudes de la volonté sous sa forme perceptible, le Verbe.

Au moment où il est énoncé, le verbe de l'homme est, pour ainsi dire, tout pantelant de vie, tout rempli de chaleur organique; il a son plein de contenu émotif. Celui qui l'a conçu, c'est, dans l'esprit de Madàch, Adam, l'homme, à la fois symbole de la collectivité et individu d'exception. Chaque époque de l'histoire nous est présentée au moment où les ambitions et les désirs encore inexprimés d'une époque se concrétisent dans l'esprit d'un Adam exceptionnel, porte-parole à la fois génial et inconscient de la foule. Sa volonté, son idéal sont donc tout autant l'expression d'une tendance collective de l'humanité que la manifestation d'un être élu.

Mais, dès qu'il est jeté dans la foule, le verbe perd son élan vital, sa force magique née de la communion de la collectivité et du génie. Une curieuse loi de stabilité agit, aussitôt que la volonté prophétique a accompli un bouleversement dans les conditions sociales et économiques et fait en sorte que toute révolution, d'excès en excès, de triomphe en triomphe, revienne enfin à l'état de choses qu'elle a prétendu complètement supprimer. Les progrès apparents ne font ainsi que confirmer cette loi de stabilité, infirmée tout au plus par la lente déchéance physique de la matière sur laquelle agit cette loi,

l'homme. Les transformations subies par le verbe, son appauvrissement qui s'accomplit sous nos yeux sont appelés, dans la pensée de Madàch, à nous rendre sensible le tragique émiettement de chaque révolution.

La grande parole, dans la bouche de chaque collectivité qui en hérite, change de signification sans changer de forme, jusqu'au moment où elle perd toute signification et ne contient, pas plus qu'elle ne le communique, aucune émotion véritable.

Ainsi, dans *la Tragédie de l'Homme*, le cri généreux du Pharaon : « l'individu travaillera pour des millions », trouve un écho innombrable chez les personnages du tableau suivant. Mais, chez eux, ce cri cesse d'être celui du cœur. Il n'est plus qu'héritage. Les mots « liberté, règne de la foule » n'ont pas la force du verbe original; ils ne sont plus que des clichés, des mots vides de sens. Et ces clichés continuent à régner, à diriger les gestes de la collectivité, comme s'ils avaient encore la valeur du verbe original.

Les savants des phalanstères croient encore, comme le rêvait Adam dans le tableau précédent, que les sciences ont transformé le monde, mais ils se débattent dans un formalisme piteux, les paroles de libération qui traduisent les grands rêves prophétiques n'ayant plus aucun contact avec leur moi chétif et sans élan.

Les révolutions, tous les grands vouloirs de l'humanité se brisent et s'anéantissent dès que les mots qui sont à leur origine perdent l'élan qu'ils avaient au moment de leur naissance, dès que les paroles et l'âme collective cessent de vibrer à l'unisson.

Pour Madàch aussi, comme pour le *Faust* de Goethe, le verbe fut à l'origine de toutes choses; mais l'auteur hongrois accompagne les verbes, créateurs d'histoire humaine, à travers leurs pérégrinations pour nous montrer leur décomposition et leur dégradation. Pour lui, l'histoire de l'humanité est une sorte de prisme où les mots d'ordre les plus éclatants se brisent et se décomposent et, quelle que soit la consonance du verbe original, nous retrouvons, dans sa décomposition, toujours les mêmes facteurs : la petitesse, l'aveuglement et la tragique impuissance de l'homme.

Après chaque effort de libération accompli par des êtres

d'exception, l'humanité retombe sous la domination de ces mots vides de sens, de ces abstractions qui, sous leur apparence d'idées vivifiantes, ne sont plus que des agents de destruction. C'est là l'idée directrice de toute l'œuvre de Madàch, la grande leçon que le philosophe du dixième tableau transmet à son disciple : « Affranchis-toi des règles et des modèles ; celui qui a la force et en qui Dieu habite, celui-là haranguera, sculptera ou chantera. Celui-là est sûr, frayât-il une voie nouvelle, de parvenir au but. Par la suite, l'abstraction déduira de son œuvre une règle encore inconnue qui entravera l'essor des descendants médiocres, mais qui ne pourra jamais leur donner des ailes. » Ce fatal avènement de l'abstraction, après toute révolution, vaut pour l'art comme pour la vie humaine.

*
* *

C'est par cette scène entre le maître et l'élève que *la Tragédie de l'Homme* semble se rapprocher le plus du *Faust*, au point de vue scénique tout au moins, mais c'est aussi par la philosophie qui se dégage de cette scène que l'œuvre de Madàch s'éloigne le plus de la philosophie goethéenne, et même de toutes les grandes œuvres littéraires du monde, autres que *Faust*, qui traitent de la destinée humaine.

Le pessimisme de Madàch, qui domine toute son œuvre, est une conception essentiellement historique ; l'homme n'en est jamais la source, ni même la cause, mais simplement l'objet souffrant. Dans *Faust*, il y a lutte entre les éléments bons et mauvais qui existent dans l'âme d'un être d'exception ; Méphisto est envoyé par Dieu pour éprouver la force de résistance des éléments nobles. Il est la réaction chimique, la pierre de touche à laquelle se reconnaît et s'affirme le triomphe du bien. Le Lucifer de Madàch a un rôle à la fois moins nuancé et plus important dans ses objectifs aussi bien que dans ses résultats. Tout d'abord, il n'y a pas de lutte entre les penchants antagonistes du cœur humain. Le caractère et le tempérament de l'homme sont, pour ainsi dire, des faits accomplis, et Lucifer, non pas l'envoyé, mais l'adversaire de la Divinité, réussit à provoquer la révolte de l'homme contre sa destinée, qui est un fait accompli, elle aussi. La destinée d'Adam, celle de l'humanité, est dure et implacable, mais elle est en

dehors de l'homme en tant qu'individu et en tant que collectivité. C'est à cela que tend la démonstration de Lucifer, que nous pouvons considérer comme le porte-parole de Madàch. La réussite fallacieuse et provisoire des conducteurs d'âmes ne fait que souligner la vanité définitive de tout effort et le ridicule de tout rêve de progrès.

Le Seigneur ne dit-il pas lui-même, après avoir achevé sa création : « La machine tourne, le Créateur repose. L'univers, désormais, évolue sur son axe. » Et Lucifer ne reproche-t-il pas à Dieu, dès le début de la Création, d'avoir créé un univers composé de matières « aux qualités diverses, qu'avant qu'elles se soient manifestées peut-être ne leur soupçonnais-tu pas, ou qu'il n'est pas en ton pouvoir de modifier... », un univers « où Destin et Liberté se contrecarrent et d'où est absente l'intelligente Harmonie ».

Aussi, tandis que chez Goethe les luttes de *Faust* aboutissent à un triomphe dans l'ordre matériel comme dans l'ordre spirituel, l'évolution de l'humanité, telle que Lucifer la montre en rêve à Adam, se termine-t-elle chez Madàch par la déchéance finale, amenée par le refroidissement de la Terre.

Et la scène de la déchéance, venant immédiatement après celle des phalanstères, ne semble nullement brusque ou inattendue. Nous avons, au contraire, l'impression, dès la scène des phalanstères (où nous voyons l'humanité se complaire parmi les dérisoires richesses de ses sciences abstraites), que la déchéance est complète.

Quand, après cette scène, Adam se réveille en sursaut de son immense rêve historique où l'a plongé Lucifer, le tentateur, et se retrouve, terrifié, au commencement de l'existence humaine, il annonce à son tentateur son intention d'échapper à l'avenir par le suicide. Mais le destin implacable veille. Juste au moment où Adam veut accomplir son geste de désespoir, Ève vient lui annoncer qu'elle se sent mère ; l'avenir est assuré et la voix du Seigneur encourage l'homme à lutter et à espérer.

D'aucuns insistent beaucoup sur cette scène pour prouver que Madàch voulut donner à son œuvre, malgré sa cruelle démonstration historique, une tournure optimiste. Mais il est certain que les derniers mots d'Adam sont ceux de la résigna-

tion, non pas ceux de l'espoir : « J'en devine (des paroles du Seigneur) aussi le sens et je veux m'y conformer. Mais cette fin horrible, que ne puis-je l'oublier! » Il est certain aussi que, tandis que la fin de *Faust* nous montre le héros purifié et glorieux après sa lutte, la fin de *la Tragédie de l'Homme* ne laisse entrevoir à Adam que des luttes infinies et sans issue.

*
* *

Différente de conception et de construction, l'œuvre de Madàch n'est donc ni l'imitation, ni le pendant pessimiste de *Faust*. C'est l'œuvre de quelqu'un qui a beaucoup étudié et beaucoup médité l'histoire, de même que les grandes œuvres de pensée de toutes les littératures — *Faust* compris, incontestablement.

Mais, plutôt que de lui chercher des analogies et des parallèles, nous devons désigner à l'œuvre de Madàch une place à part dans la littérature universelle. L'admiration du monde lettré pour *Faust* rend difficile toute « découverte » dans le domaine du drame philosophique, et, pourtant, nul doute que cette place ne doive être de premier plan.

Or, *la Tragédie de l'Homme* a de tout temps été desservie par l'isolement de la langue dans laquelle elle a été écrite et par les difficultés de sa représentation. Ces dernières, malgré les innovations dont la scène a bénéficié depuis quelque temps, ne sont pas encore vaincues.

Peut-être, si le hongrois était une langue un peu plus répandue, le Théâtre National de Budapest eût-il pu se transformer en un de ces lieux de pèlerinage artistique qui, tels Stratford, Bayreuth et Oberammergau, attirent tous les ans des milliers de curieux; à Budapest, ces curieux iraient entendre les accents profonds de *la Tragédie de l'Homme*.

Qui sait? Cette absorption par le spectacle, par le jeu, cette foule des curieux eussent peut-être plutôt desservi la pensée de Madàch.

L'autre chemin, celui qui conduit par les Universités, où les chefs-d'œuvre des littératures sont commentés et expliqués, est également fermé, ou presque, à l'œuvre de Madàch, en raison de l'isolement de la langue hongroise.

Cette œuvre isolée a pourtant trouvé déjà des fervents dans la plupart des pays. Aussi est-elle dès maintenant assurée de durer. Faut-il souhaiter davantage? Faut-il désirer, avec de nombreux zélateurs, que *la Tragédie de l'Homme* soit mise au même rang que *Faust* dans l'estime des lettrés? Ne vaut-il pas mieux souhaiter que quelques intelligences exceptionnelles reconnaissent en elle un chef-d'œuvre qui est infiniment plus près de nous, un livre jeune, parce que prophétique, dans lequel, dès 1860, à l'aube de l'ère du machinisme et du scientisme que nous traversons actuellement, un homme, déjà revenu du machinisme et des sciences, prêchait ses convictions pessimistes? Ne vaut-il pas mieux désirer que cette œuvre, propagée par de rares mais fervents admirateurs, soit inscrite, comme le *Mercure de France* l'a souhaité au moment de la publication de la première traduction française, sur la liste bien peu longue des grands livres de chevet de l'humanité et qu'elle trouve ses lecteurs parmi ceux qu'un penchant, lui-même tragique, pousse à rechercher la synthèse finale dans le désordre piteux du fait humain?

Eugène BENCZE.

AUGUSTE DOZON

EXPLORATEUR DE LA POÉSIE POPULAIRE BULGARE[1]

« Notre petit Dozon », comme l'appelait familièrement son maître Alfred de Vigny, mérite qu'à divers titres ses initiatives soient rappelées. L'auteur des *Poésies populaires serbes traduites sur les originaux* (Paris, 1859), des *Chants populaires bulgares* et des *Chansons populaires bulgares inédites* (Paris, 1874 et 1875), de *l'Épopée serbe* (Paris, 1888), a eu, sur des émules parfois plus méthodiques et plus clairvoyants, un avantage qui n'est pas médiocre. Il a pris la responsabilité de ses sympathies et de ses affinités, ayant passé plus de trente ans au service consulaire et diplomatique en Europe centrale et balkanique, ayant rattaché à ces pays d'Orient sa vie privée elle-même : l'exploration *de fait*, pour lui, marche de front avec l'étude documentaire, et si, parfois, une autre entente de la « présence réelle » à Paris même, au contact des milieux officiels, offre des avantages pratiques supérieurs, il y a d'autant plus de mérite à mettre à l'épreuve de l'expérience directe, du voyage improvisé, des relations soutenues, toutes les curiosités exotiques dont il est si facile de se targuer à une table à écrire sédentaire ou dans un salon cosmopolite de l'Occident.

1. Né à Châlons le 2 février 1822, fils d'un conseiller à la Cour originaire des pays de Loire, et qui devait être destitué par la Révolutien de 1848; membre de la Société asiatique et successivement chancelier, vice-consul, consul et consul général dans nombre de postes de l'Europe centrale et du Levant; chargé de missions ou de travaux de commissions en Herzégovine et en Albanie; correspondant de l'Institut et, en fin de carrière, professeur à l'École des langues orientales; mort le 31 décembre 1890 à Versailles.

Qu'il soit permis à l'auteur de ces lignes de remercier M^me^ Thiroux-Dozon, fille d'Auguste Dozon, et son frère, de l'amabilité avec laquelle ils ont mis à sa disposition des papiers provenant de leur père — et aussi de rappeler qu'il a fait pour son compte, à Belgrade et à Zagreb, un exposé des titres les plus évidents de Dozon à la reconnaissance des pays balkaniques.

C'est par la poésie — autre supériorité incontestable en ces matières — que ce jeune Français a été gagné à des curiosités qui, chez d'autres, étaient d'abord ethniques, ou linguistiques, ou pittoresques, ou pratiques. A vingt ans, Dozon, à la veille de la Révolution de 1848, appartient à une jeunesse que le romantisme a enchantée, séduite même au delà de toute sagesse par certaines de ses utopies, et qui reste fidèle, malgré les retours offensifs de la « littérature industrielle » ou du plat « sens commun », à son goût pour une expression plus pittoresque ou plus émouvante des choses. C'est à ce titre qu'auteur d'un recueil de vers, publié en 1841-1842 avec deux amis sous le pseudonyme d'Argonne, il peut encore profiter de ces « mercredis » qui ralliaient autour de Vigny un « troisième Cénacle » plus secret et plus dévotieux que les premiers[1]. Les dédicaces de ses vers à Ballanche, à André Chénier, à Antoni Deschamps, l'invocation initiale à « cette fée malfaisante, la distraction », le préparaient à être reçu sans défiance dans ce milieu un peu ombrageux, mais singulièrement distingué. Enfin, d'après des baudelairiens avertis[2], Dozon est assez lié avec Baudelaire pour oser, dès 1842, le mettre en garde contre la séduction de l'opium.

Ajoutez qu'une dépréciation vigoureuse du tzar Nicolas, un philhellénisme débordant, des traductions de Novalis, de Milton, de Bürger voisinant avec des pièces sur Byron et sur le Parthénon, eussent plaidé, sans plus, la cause de ce jeune poète : même à ne point dépasser la moyenne d'un talent d'épigone, il y avait là un don d'enthousiasme, une sympathie préétablie pour la poésie, qui d'avance frayaient la voie, chez qui les possédait, à des affinités manifestes avec le folklore et la poésie primitive. Le plus souvent sédentaires pour diverses causes, les poètes de ce groupe tenace ont dû saluer, dans le « petit Dozon », un cadet plus heureux ou plus audacieux qui étendait un domaine resté pour eux un peu étroit et confiné.

1. Cf. dans *Alfred de Vigny, deuxième contribution à sa biographie intellectuelle* (Paris, 1933, p. 77), une évocation de ces mercredis. Les trois principales mentions que fait de son jeune ami le poète de *la Sauvage* sont du 27 mai 1847, du 29 octobre 1849, du 27 décembre 1851 (dans sa correspondance avec Brizeux).

2. J. Mouquet, cité par G. T. Clapton. *Baudelaire et De Quincey*. Paris, 1931, p. 6.

Car si Vigny, le maître du chœur, retrouvait en hauteur et en profondeur ce que la destinée lui avait, en somme, interdit en surface, les autres représentants de ce groupe pouvaient envier à leur jeune ami sa carrière plus aventureuse. C'étaient Auguste Barbier, l'auteur des *Iambes;* Brizeux, l'aède des *Bretons*, à la mémoire de qui sera dédié le volume de *l'Épopée serbe;* c'était Léon de Wailly, traducteur de *Burns*, que Dozon rappellera à propos de ses propres traductions — et il faut souhaiter qu'une étude de détail, venant d'un de ces pays que lui-même a pratiqués avec tant de zèle, nous dise ce qu'il faut penser, non des erreurs connues auxquelles Dozon s'est laissé entraîner, mais des restitutions offertes par lui, malgré tout, à un nouveau public.

En tout cas, l'avidité linguistique, si fréquente chez les Français les plus éloignés même de toute frontière, n'est pas douteuse dans son cas. Outre l'anglais, l'allemand, l'italien, qui avaient permis au jeune élève-consul d'être correcteur à l'École de Saint-Cyr, ce Tourangeau d'origine se met à l'arabe et au turc, au malais avec un exilé de Java, puis au serbe avec Risttch et Grouitch, qui devaient devenir, l'un régent du royaume et l'autre ministre : sa nomination de chargé de cours de langue *russe* à l'École des langues orientales, le 17 octobre 1885, paraîtra imprévue au point de vue strict, alors qu'elle se justifiait par l'acquisition et la pratique de bien d'autres idiomes de l'Orient balkanique. Et c'est ici que se placent les curiosités qui font d'Auguste Dozon un meneur d'enquêtes en fait de poésie populaire bulgare.

*
* *

Elles semblent tout d'abord une extension de sa décisive expérience serbe. Comment en serait-il autrement? Ayant commencé, sur un arrêté du 8 mars 1854, à « prendre part aux travaux du Consulat de Belgrade », puis ayant été nommé chancelier de ce consulat devenu « général », le 24 octobre 1855, ayant été jusqu'à « trois ans sans bouger de Belgrade », et sa présence là-bas au cours du bombardement de 1862 par les Turcs lui ayant valu, outre la Légion d'honneur, un accroissement de la « considération universelle » due à « sa

loyauté, son inflexible droiture[1] », comment son point de départ ne serait-il pas aux confins du Danube et de la Save? Le grand exemple de Vouk, souvent cité par lui, le brevet conféré par Mickiewicz au peuple serbe, « enfermé dans son passé, destiné à être musicien et poète de toute la race slave sans savoir même qu'il deviendrait un jour la plus grande gloire littéraire des Slaves », même le précédent de M^me^ Elisa Voïart chantant d'après une traduction *allemande* les « chants populaires des Serviens » : tout devait faire d'abord, du chancelier du consulat de Belgrade, une manière de spécialiste accroissant sur place les notions un peu sporadiques dont l'Occident poétique, celui de l'abbé Fortis, de Goethe, de Mérimée, de W. Scott, s'était longtemps satisfait en ces matières.

Notre homme restera-t-il, pour cela, sourd à d'autres accents? Son mérite, ici, est justement d'avoir tenu à voir plus clair dans nombre de questions où l'étude comparée, seule, peut se flatter d'apporter quelque lumière. L'Europe balkanique n'était pas seulement, aux alentours de 1870, un champclos de rivalités présentes où Dozon, plusieurs fois chargé de missions en Herzégovine, plus tard dans les colonies albanaises, eut à prendre parti; c'était aussi, pour le passé, la dignité de civilisation, l'origine plus ou moins ancienne et la provenance ethnique possible, qui jouaient un rôle où l'impatience, les rivalités rétrospectives, pourrait-on dire, n'étaient guère moindres que s'il s'agissait du présent. Ajoutez que diverses manifestations de « bulgarisme », la supplique des Bulgares à la Conférence de Paris en 1869, ne devaient pas contribuer, le moment venu, à apaiser ces susceptibilités.

Dozon est nommé, le 2 octobre 1865, au poste de Philippopoli. Il est déjà l'auteur des *Poésies populaires serbes traduites sur les originaux* (Paris, 1859), un gros volume terminé l'année précédente : d'innombrables *pesmas* y font bonne figure, et, chemin faisant, y sont signalées maintes analogies avec les folklores voisins. C'est, semble-t-il, pour vérifier ces contacts, ces analogies, ces identités, qui font de la « thématologie » une science si conjecturale, que Dozon s'informe avec

1. Ce sont les lectures d'une lettre officielle du consul général Bernard des Essarts au comte Walewski.

une curiosité grandissante de la langue et des conditions de culture des populations bulgares.

Aussi lira-t-il de près *A Residence in Bulgaria* de S. G. B. Saint-Clair et C. A. Brophy (London, 1869), dont l'esprit lui semble témoigner de sympathies trop marquées pour les Turcs et d'une défiance excessive pour l' « esprit avide et sordide » des Bulgares.

En disciple français de Byron, il a dû évoquer le *Giaour* et le fameux pacha en acceptant le poste de Janina en Épire, pour lequel le 3 février 1869 il quitte Philippopoli, où il avait passé près de quatre ans : c'est de là qu'il datera le 4 septembre 1872 un premier « rapport sur une mission littéraire en Macédoine », le 15 novembre de la même année un second rapport et, le 2 février 1875, une présentation d'inédits bulgares supposés, texte et traduction. Tout évidemment n'est pas, dans ces travaux sur *les chants populaires bulgares* qui paraîtront en 1874 et 1875, le résultat d'investigations directes : où en serait la mythologie comparée, où en seraient les études de folklore, si la documentation étendue, l'arbitrage entre « thèmes » variés supposaient toujours des déplacements parallèles à ceux qu'implique la vieille migration supposée des contes populaires? La consultation « indirecte, » dès qu'il s'agit d'un lointain passé légendaire, ne se justifie guère moins qu'une exploration sur le terrain — sur un terrain qu'ont piétiné bien souvent les siècles qui l'ont rendu méconnaissable. La *Griechische Mythologie* de Preller fournit à Dozon, sur la Thrace des Ménades, sur le Rhodope glacé, des renseignements qu'il consigne dans ses cahiers, à côté de données sur l'orphisme. Ni sur les *chants klephtiques* ni sur les *chants nuptiaux*, il ne refuse le témoignage de cet autre byronien, H. F. Tozer et de ses *Researches* (London, 1869). Il se sert surtout — et parfois au péril de la véracité — des chants bulgares recueillis par son principal informateur, Stefan Verković, grâce au truchement d'un « collecteur », ancien maître d'école d'une extrême ignorance, fort disposé par conséquent à se donner une importance intellectuelle : Verković, « archeologo », a signé à Serrès, le 20, 21 février 1872, le deuxième cahier du second recueil d'une série de chants bulgares calligraphiés avec un soin qui pouvait être aussi bien

celui d'un maniaque, d'une dupe ou d'un faussaire[1]. Aussi est-il loin d'ajouter une foi aveugle dans cet informateur qui, souvent entraîné par son enthousiasme au maintien de positions impossibles, tend à démontrer qu'Orphée était bulgare, et aussi qu'on attribue faussement aux Grecs les origines de la civilisation « et que les Slaves en sont les auteurs » : les feuilletons des *Narodne Novine* de Zagreb, de novembre 1869 à janvier 1870, où ont été exposées ces vues parmi d'autres, semblent au Français aussi absurdes que dangereux.

Le résultat de ses enquêtes ne tarde pas à se formuler : dès le mois de décembre 1869, janvier et février 1870, le *Bulletin de l'École d'Athènes* donnait, dans ses fascicules 6, 7 et 8 de « Nouvelles et Notices », des traductions de *Chants populaires du Rhodope* où les textes de Verković étaient traduits et commentés, où même des pièces inédites, *Mariage du soleil*, intrusions de *Samodivas* dans la vie populaire, avaient leur place. Il semblait, en effet, se trouver d'accord avec l'Allemand D. H. Sanders, dont il avait étudié de près l'ouvrage *Volksleben der Neugriechen* (Mannheim, 1844), et dont il a souligné un avis qui, sans doute, était le sien :

> La poésie grecque et celle des Slaves offrent des ressemblances si nombreuses, souvent littérales, les mœurs, les sentiments et les superstitions ont tant d'analogies, qu'il faut, ce semble, croire à une union organique d'éléments grecs et slaves dans le peuple grec actuel.

* * *

Cependant, pareil à ses amis Brizeux et Léon de Wailly, qui avaient préconisé, pour la Bretagne et pour l'Écosse, la consultation directe, Dozon s'efforce d'aller jusqu'aux détenteurs traditionnels de ces chants. En voici deux :

> Le pope [*un blanc*] me dit qu'au village de Langaza, près du lac, il y a un paysan qui sait des pesmas durant jusqu'à six heures. Il les chante avec nous, ou plutôt les *récite*, sans aucun instrument... J'ai entendu l'autre jour chanter par un aveugle, duquel Verković a jadis recueilli des pesmas, un chant accompagné d'un instrument

1. On sait que Louis Léger en 1875, J. D. Šišmanov en 1924, ont tiré au clair cette aventure. Auparavant, dans l'*Archiv für slav. Philol.*, 1903, t. XXV, p. 580-611, ce dernier avait exposé le cas en litige.

à trois cordes... Au commencement, il chantait des couplets de deux vers, en s'accompagnant de l'instrument... Peu à peu, il s'est mis à débiter de plus longs couplets, ne donnant un coup d'archet qu'à l'avant-dernière syllabe... enfin, il débitait rapidement plusieurs vers de suite, sans donner un seul coup d'archet...

Il arrive aussi qu'il faille rechercher le récitant sur place et chez lui — ce qui offre à vrai dire les seules garanties d'authenticité à peu près admissibles. Il n'y a point là de quoi l'effrayer.

Voici, à titre d'échantillon, son *memento* d'une excursion de trois jours (du vendredi 28 juin au lundi 1er juillet 1872) à Krusovo en Macédoine :

Serrès à Demir Hissar en quatre heures. Chemin nu, traverse presque constamment des terrains ensablés par les torrents, quoique la pente du terrain soit faible et que les collines soient basses.

D. H., dans un enfoncement à droite de la grande vallée de Serrès, entre les montagnes qui la bornent à l'est et la chaîne de la Babira au nord-ouest.

300 maisons environ, plus de la moitié turques; beaucoup de boutiques ou échoppes, le tout misérable, surtout le khan où nous sommes, Verk[ović] et moi — c'est l'idéal du genre, écurie au bas, au-dessus deux rangs de chambres (cinq ou six en tout) séparées par un corridor, le loyer est d'une piastre par nuit. Pas de feu, il faut faire venir même le café du dehors; tenu par un Turc.

Espèce de faubourg, composé d'une cinquantaine de maisons de *Tcherkesses*; le khandji turc se plaint beaucoup des habitudes de vol de ces Tcherkesses, qui ont reçu, dit-il, et en grande quantité des terres excellentes.

Rivière médiocre, — celle de Krusovo, qui va au Strymon; fait aussi des dégâts. Elle est bordée de jardins potagers avec mûriers, etc. — Dans le bourg, fontaine avec *sedirvan* d'une petite mosquée, où j'écris ceci.

Dans l'après-midi, nous allons à Radova, petit village bulgare à une heure de distance. C'est d'un *chanteur* de là que Yovan a reçu sa première pesma sur Orfen. Nous allons chez le pope, dont la maison se compose d'une écurie ou cellier au rez-de-chaussée, et au-dessus d'une chambre, précédée de la galerie ouverte, le nowosvo en quelque sorte une seconde chambre, à laquelle il ne manque que la paroi extérieure, la plupart des maisons du pays ont cette disposition.

Le pope, un vieux Bulgare, est aussi maître d'école; il avait quatre à cinq élèves, lisant le psautier *grec*. Il nous parle de deux

chanteurs, l'un Mito Maksoud, mort il y a trois ou quatre ans à l'âge de soixante-quinze à quatre-vingts ans; il savait beaucoup de pesmas; le seul nom de héros que se soit rappelé le pope est celui de Marko Kral, pas d'Alexandre ni d'Orfen; l'autre, Velo Glavîo, ou Velo Grammatik, mort à peu près à la même époque, savait moins de pesmas; le pope ne l'a pas entendu. — Le fils de l'un de ces deux chanteurs est venu pour nous trouver le lendemain au khan, mais nous étions partis.

Ces chanteurs ne se servent pas d'instruments.

Le lendemain, avec l'arrivée au village *libre* de Krusovo, des détails fiscaux et administratifs, des indications de costume et d'habitat l'emportent sur les notations littéraires. La grande église s'y rebâtit aux frais du pays, et c'est elle, avec les écoles, qui arrête l'attention du voyageur.

Pour la première :

L'édifice est décidément laid, il a pour architecte un individu de Dibra, Bulgare dit-on, que je vois le dimanche, en costume franc, chanter en s'accompagnant de la tamboura...

Quant aux secondes :

Elles sont très négligées, l'évêque passe pour y être défavorable; d'ailleurs, si on n'ose pas encore y introduire l'enseignement bulgare, il est probable que la majorité est déjà hostile à l'enseignement du grec.

L'enquête se poursuit le dernier jour de ce *week-end* pittoresque, et ce sont surtout, dans des villages voisins de Krusovo, des croyances et pratiques rituelles, sacrifices d'animaux propitiatoires, que le voyageur relève. Mais aussitôt :

Le sacrifice est accompagné d'un chant spécial, qu'on m'a promis de me procurer moyennant quelques piastres que j'ai données d'avance.

Des expéditions de ce genre ont-elles contribué à enrichir le bagage folklorique de notre consul-poète? C'est assez probable. Par ailleurs, il consigne des observations suscitées chez ses informateurs par ses propres remarques :

Incorrections grammaticales des pesmas.

Tcholakov, à qui j'en faisais remarquer quelques-unes, me ré-

pond que les femmes qui chantent en composant les pesmas ne sont nullement sévères à l'endroit de la grammaire.

Il dit de plus qu'actuellement les seules pesmas qui soient composées le sont par des femmes et sont *satiriques*, par exemple sur un mariage malheureux, sur une personne qu'on sait amoureuse d'une autre, etc. — C'est identique à ce que dit Vouk des Serbes.

De cet autre informateur, Dozon tient également un certain nombre de pièces encore manuscrites, qu'il a soigneusement analysées dans ses brouillons. Et aussi des remarques éventuelles qu'il est intéressant de reproduire ici :

Irrégularité des vers et mélange des mètres partout.
Explication de Tcholakov touchant cette irrégularité.
Pas de poésie licencieuse ni obscène.
Ancienne fécondité poétique morte aujourd'hui...

*
* *

« Ancienne fécondité poétique morte aujourd'hui » : n'y a-t-il pas mieux qu'une constatation dans cette note? N'est-ce pas un regret? Comme il était parti de la poésie, c'est vers la poésie que semble, en effet, se tourner Auguste Dozon, chaque fois qu'il prend du champ à l'égard d'un folklore qui, dans tous ces pays, adhère si étroitement, à première vue, à l'état des mœurs.

Une palpitation plus marquée — en dehors de la danse, qui nuit à la poésie des récitantes plus qu'elle ne la sert — se trouvera-t-elle dans ces longues complaintes traditionnelles? Une transposition satisfaisante, à la fois pour des exigences ethnographiques et pour le goût de la poésie et pour les nécessités d'un *rendu* fidèle, en est-elle possible? Il note dans un cahier que « M. Adolphe d'Avril a très habilement manié un vers [décasyllabe avec césure au 4e pied] dans ses traductions si bien réussies de la *Chanson de Roland* et de la *Bataille de Kossovo*[1] ». Il se garde de s'extasier sur les 2,464 vers bulgares

1. Il s'agit de *la Chanson de Roland, traduction nouvelle avec une introduction* (Paris, 1865), et de *la Bataille de Kossovo, rhapsodie serbe tirée des chants populaires et traduite en français* (Paris, 1868). Sans doute l'indulgence de Dozon pour ces adaptations provenait-elle de relations personnelles, l'auteur ayant, en 1862, publié un ouvrage sur le Monténégro et rempli des fonctions consulaires qui lui auraient valu des rapports directs avec son collègue.

de *l'Invention de l'alphabet primitif* et écrit prudemment à la fin de son copieux cahier : « Le mètre semble tout aussi irrégulier que dans les autres pièces provenant de la même source. Le vrai mérite poétique en est tout aussi absent, ce n'est pas là l'intérêt qu'il y faut chercher. » Ou bien « une trop stupide naïveté » l'impatiente ; ce qui n'a « ni queue ni tête » offusque en lui, non pas un logicien, mais un poète, qui n'aime guère non plus, semble-t-il, une autre intrusion, « le triomphe de la police ». « Incompréhensible à cause du désordre des idées », « pas de conclusion, ni le sens commun », « obscurité des motifs » s'opposent à « idée assez poétique », « trait assez touchant... ».

Faut-il le dire? Si, au gré de notre investigateur, la légende d'Alexandre, si importante cependant pour la mythographie universelle, semble le céder, et de beaucoup, en intérêt au mythe d'Orfen, ne serait-ce point parce que, pour Dozon, la question débattue entre slavophiles et hellénisants enlèverait à l'Hellade une de ses figures les plus chères aux poètes? Il en est de même pour la question de la vigne, pour celle de l'invention de l'alphabet : que deviendrait, ô Apollon, notre vénération traditionnelle pour certaines primautés helléniques, si des concurrents faisaient valoir des titres bien hypothétiques en face d'une mythologie qui, assurément, n'est pas tout à fait indigène, mais dont certains mérites semblent inaliénables?

Ne réprouvons pas, chez ce folkloriste, un souci de cette sorte. Il amène Dozon à s'inquiéter de la qualité *poétique* de ces thèmes populaires, alors que trop souvent ses confrères se placent à cet égard « par delà le beau et le laid ». A quoi bon, semble-t-il se dire, faire ces minutieux inventaires, cueillir des litanies sans fin sur les lèvres des récitants, si nul élément de beauté ne doit y être révéré? Critérium qui, après tout, en vaut bien d'autres, et peut seul sauver de l'indifférente monotonie cette production exotique, lui conférer l'intérêt vivifiant dont les littératures *artistes* ont souvent besoin par se régénérer [1].

1. D'où, assurément, quand Auguste Dozon se sent sur un terrain solide, la qualité *poétique* de ses restitutions. Dans sa thèse sur la *Guzla*, M. V. M. Yovanovitch leur rend plusieurs fois hommage ; il note aussi que les traduc-

Car l'application de certains principes, plutôt de nature esthétique, à son métier de traducteur montre Dozon préoccupé de présenter à l'anémie poétique, dont souffrent les lettres françaises, un rude réconfort :

Ce n'est pas sans un violent effort que les Parisiens de la fin du XIX^e^ siècle, à l'heure des *décadents* et les *insenséistes*, peuvent se replacer dans un état d'esprit qui leur permette de goûter la poésie simple, non alambiquée, des âges primitifs (primitifs ne veut pas nécessairement dire antiques).

Et c'est, de même, l'excellent *tiers parti* des traducteurs cherchant leur voie entre la morne fidélité et la liberté désinvolte qui lui sert de principe pour ses traductions :

Être exact au risque même d'être incorrect, surtout ne point *embellir*, c'est-à-dire altérer, voilà ce que je me suis proposé. Je me suis seulement permis des coupures (les répétitions et la prolixité sont les grands défauts des poètes populaires) là où un sentiment de fatigue me faisait craindre la même impression pour le lecteur...

*
* *

Même en admettant toutes les évidences qu'une méthode mieux armée peut affirmer en face de cette œuvre qu'il a poussée si loin, on ne peut s'empêcher d'admirer un zèle infatigable et un goût averti chez un homme qui, dans un domaine où l'investigation ne peut manquer d'être hypothétique, a pris singulièrement à cœur son rôle d'intermédiaire.

Fernand Baldensperger.

tions de R. Bulwer Lytton (1861) sont versifiées d'après les textes de Dozon — qui n'est pas nommé — et lui doivent sans doute leur qualité *artistique*.

NOTES ET DOCUMENTS

LES INFLUENCES ORIENTALES EN ROUMANIE

Le temps est déjà loin où les Roumains s'acharnaient à prouver contre l'évidence la pureté absolue de leur race latine, en altérant au besoin la vérité historique. Il entrait dans cette affirmation l'orgueil qu'ils ressentaient d'appartenir à la race noble par excellence, mais aussi leur désir de se différencier d'un milieu slave dans lequel on tendait à les confondre, et de manifester ainsi l'existence d'une nationalité roumaine caractérisée et digne de se constituer en État indépendant.

Aujourd'hui que cet idéal est atteint, des vues plus désintéressées s'imposent à la science historique en Roumanie. Si l'origine latine de ce pays, attestée clairement par la qualité de sa langue, demeure hors de contestation, ses contacts séculaires avec les voisins immédiats ne sauraient plus être rejetés parmi les incidents sans importance. Chacun reconnaît comme indispensable l'étude d'un passé infiniment plus complexe que ne le voulaient les latinistes et les latinisants du siècle dernier. La politique et le patriotisme cèdent enfin le pas à une culture fondée en tradition, une tradition que la science a le devoir de définir avec la plus grande précision possible. Les philologues d'une part, les historiens de l'autre, s'efforcent en toute impartialité de reconnaître et d'isoler les nombreuses influences locales et orientales subies par la langue et le peuple roumains au long des siècles et qui font que l'une et l'autre sont ce qu'ils sont et non pas ce que certains voudraient qu'ils fussent.

Une influence *slave* pour commencer; une influence *slavo-byzantine* ensuite et, pour finir, une influence *grecque* continuée jusqu'en plein XIX^e^ siècle, voilà les principales circonstances qui entourèrent la naissance et l'évolution de la littérature roumaine, avant que celle-ci ne se tournât délibérément vers les sources occidentales et notamment françaises. Ce qui décida l'orientation des esprits vers le foyer de culture slave, ce fut la communauté de re-

ligion. Situés entre une Hongrie et une Pologne catholiques, qui employaient le latin comme langue diplomatique et littéraire, et les Slaves orthodoxes de l'Est et du Sud, les pays roumains se servirent tout naturellement du slave dans leurs échanges intellectuels et dans leurs chancelleries. Si bien que l'on peut parler d'une véritable littérature slavo-roumaine se développant en Valachie comme en Moldavie durant près de trois siècles, du XV^e^ jusque vers le milieu du XVII^e^. L'invasion turque avait provoqué l'exode de nombreux théologiens et grammairiens bulgares et serbes qui, installés dans les monastères roumains, y poursuivent leur activité littéraire. Peu à peu, les lettrés autochtones apprennent le slavon et composent dans cette langue des œuvres originales, surtout religieuses et historiques. On cite le cas d'un grand boyard, le logothète Udrişte Năsturel, qui, en plein XVII^e^ siècle, traduisit l'*Imitation de Jésus-Christ* du latin en slave. Selon l'expression de M. P. Panaitescu[1], à qui nous empruntons ces données, « la littérature slavo-roumaine est la préface de la littérature roumaine ».

Cependant la littérature nationale en langue roumaine naissait au même moment, dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, et se développait parallèlement à la littérature slavo-roumaine. D'où vint l'impulsion qui détermina les Roumains à écrire dans leur propre langue? Elle vint des réformistes luthériens et calvinistes, affirment certains savants. D'autres, dont les professeurs N. Iorga, J.-A. Candrea, Sextil Puşcariu, N. Cartojan, l'attribuent à la propagande hussite dans les vallées septentrionales de la Transylvanie, où virent le jour les premiers textes roumains. Ce furent les livres sacrés — Évangiles, Psautier, Actes des Apôtres — qui fournirent matière à ces premières traductions. Toute une littérature apocryphe à tendance édifiante foisonna aussitôt, traduite ou adaptée d'après des originaux slaves, lesquels à leur tour descendaient la plupart du temps de prototypes byzantins. L'ère de l'influence slave dans les pays roumains avait commencé. Elle ne s'achèvera que près de trois siècles plus tard, lorsque l'influence directement byzantine viendra supplanter l'intermédiaire slave.

L'honneur d'avoir inauguré en Roumanie l'étude de l'influence slave sur des bases solides revient à feu Ioan Bogdan[2]. A ses cô-

1. *La littérature slavo-roumaine et son importance pour l'histoire des littératures slaves.* Communication faite au premier Congrès des philologues slaves à Prague, 1929.

2. Pour la bibliographie de ses œuvres ainsi que pour sa méthode et les principales conclusions de ses recherches, on peut lire la brochure de M. P. Panaitescu, *Ioan Bogdan şi studiile de istorie slavă la Români.* Vălenii-de-Munte, 1928. — M. Panaitescu, qui professe à l'Université de Bucarest l'histoire des

tés, une élite de philologues et d'historiens se partagent la besogne difficile qui consiste à déterminer la dette slave de la langue roumaine, à dépister, dans les monastères et les archives du pays et de l'étranger, des manuscrits inconnus, à classer et à publier ces manuscrits selon les meilleurs procédés de la critique moderne, à rechercher enfin leur original slave ou byzantin. Citons ici, une fois pour toutes, parmi ceux qui se sont livrés à telle ou telle spécialité de cette étude, le professeur Ovide Densuşianu, de Bucarest, auteur d'une *Histoire de la langue roumaine* devenue classique; M. Sextil Puşcariu, de l'Université de Cluj[1]; M. I. Mínea, de l'Université d'Iassy; M. Al. Procopovici, de l'Université de Cernăuti[2]; MM. Georges Pascu et Elie Bărbulescu[3], de l'Université d'Iassy, dont les opinions ne réunissent que peu de suffrages; M. Al. Rosetti, de Bucarest, docteur de Sorbonne; M. Grégoire Nandriş, de Cernăuti, excellent connaisseur des langues slaves... Enfin, ici comme dans tous les domaines de l'histoire, on rencontre le nom et l'activité gigantesque de M. Nicolas Iorga, à la fois éditeur de textes, chercheur de sources et auteur de vastes essais synthétiques. Citons, parmi son innombrable production et pour l'édification des lecteurs qui désirent avoir une vue d'ensemble sur le sujet dont nous esquissons ici les grandes lignes, les *Influences étrangères sur la nation roumaine*, recueil de leçons faites à la Sorbonne (Paris, Gamber, 1923), ainsi que son *Introduction synthétique* à l'Histoire de la littérature roumaine[4].

Il ne s'agit pas dans cet article, que nous entendons comme une

Slaves et de leurs relations avec les Roumains, est le successeur de Bogdan à cette chaire.

1. On trouvera une bibliographie de ses œuvres, due à M. Georgescu-Tistu, dans *Revista Filologică* de Cernăuti, février-juin 1927. — Son *Istoria literaturei române. Epoca veche*, t. I, 1921, et surtout la récente deuxième édition de cet ouvrage, est une synthèse particulièrement utile à l'étude de l'influence slave en Roumanie.

2. M. Procopovici est, entre autres, l'auteur d'une récente édition de la célèbre *Chronique* de Neculce, 2 vol., dans la collection *Classicii români comentati* paraissant à Craiova, et d'un *Mic Tratat de Lingvistică generală*. Cernăuti, 1930. — Parmi ses travaux, celui qui intéresse le plus la matière de cet article est une *Introducere la studiul literaturei vechi*. Cernăuti, 1922.

3. Celui de ses ouvrages qui se rapporte de plus près à la matière de notre article s'intitule *Curentele literare la Români în perioada slavonismului cultural*. Bucureşti, 1928. — Philologue, M. Bărbulescu a publié en 1929, à Bucarest, un gros travail, *Individualitatea limbii române, şi elementele slave vechi*, que M. Grégoire Nandriş vient de combattre dans une copieuse réfutation insérée au t. II, fasc. 4, 1932, de *Revista Istorică Română*, qui paraît à Bucarest.

4. *Istoria literaturei româneşti. Introducere sintetică*. Bucureşti, 1929.

revue sommaire de quelques questions et de quelques auteurs, de rendre compte de l'ensemble d'une influence dont bien des aspects demeurent vagues. Faite à l'image de la littérature serbo-bulgare, la littérature roumaine débutante cultiva des genres dont la plupart ne touchent que de loin à la littérature proprement dite. Aussi passerons-nous sous silence la production historique, religieuse, juridique et didactique, pour nous en tenir au seul genre profane des écrits destinés à confirmer les fidèles dans leur foi, mais aussi à leur plaire d'une manière plus ou moins désintéressée.

Ici, un guide s'offre à nous en la personne de M. N. Cartojan, professeur à Bucarest, qui consacre toute son activité à l'étude scrupuleuse et pénétrante de la littérature roumaine ancienne dans ses relations avec la littérature slavo-byzantine. Dans l'esquisse qui va suivre, nous nous inspirons de l'ouvrage qu'il a consacré aux *Livres populaires*[1].

Un premier groupe de ces livres profanes et populaires empruntés aux Slaves méridionaux est constitué par les *écrits apocryphes*, affabulations pieuses, attribuées par leurs auteurs, le plus souvent anonymes, à d'illustres personnages de la Bible. Plusieurs Apocalypses viennent ainsi avertir le pécheur des terribles épreuves qui lui sont réservées après sa mort. L'Apocalypse attribué à saint Paul, dans un élan débridé d'imagination fantastique, représente une vision en tous points dantesque des tourments de l'Enfer. La sainte Vierge, à son tour, devient l'héroïne pitoyable d'un autre Apocalypse, qui la fait descendre en Enfer. Elle y assiste au châtiment des mortels qui ont enfreint les préceptes sacrés, des nonnes et des moines dépravés, des veuves de prêtres remariées, des Juifs surtout, qui expient éternellement d'avoir crucifié le Sauveur. Touchée, la Vierge intercède en faveur des suppliciés et obtient pour eux une sorte de congé pascal qu'ils passeront au paradis. L'Apocalypse de saint Jean nourrit de plus vastes ambitions. Il nous dévoile le mystère de la fin du monde et du jugement dernier et relate les différents épisodes épiques de la lutte du Sauveur contre l'Antéchrist, finalement terrassé.

Non contente d'attribuer aux saints et aux apôtres la paternité

1. *Cărtile populare în literatura română*, t. I. *Epoca influentei sud-slave*. Bucureşti, 1929. — L'auteur a communiqué au premier Congrès des philologues slaves à Prague, 1929, un résumé en français de son ouvrage, résumé qui a été imprimé par les soins du Congrès. — Enfin, on trouvera une vue générale du sujet dans l'ouvrage en français de M. N. Iorga, *Livres populaires dans le sud-est de l'Europe et surtout chez les Roumains*. Quatre conférences données en Sorbonne. Bucarest, 1928.

de certains ouvrages, l'imagination mystique du moyen âge met à leur actif toute une correspondance faite pour inculquer au fidèle le respect de certains commandements de l'Église. Ainsi, une *Épître de Jésus-Christ* contient la légende du dimanche et enjoint au chrétien de consacrer ce jour non ouvrable aux louanges du Seigneur. Par ailleurs, l'antique Sibylle est adoptée par l'imagination religieuse et chargée de prédire dans une série de légendes la naissance du Sauveur. Dans d'autres récits, l'origine et la prédestination du bois qui servit à construire la croix de Jésus et des voleurs font l'objet de plusieurs conjectures légendaires, plus étranges les unes que les autres. Dans *Adam et Ève*, légende où l'on retrouve des traces de l'hérésie bogomilique, on nous conte la vie tourmentée d'Adam après son expulsion du paradis, le pacte qu'il conclut avec Satan, sa mort et le retour de son âme à la pureté originelle. Enfin, à côté de ces légendes inspirées du Vieux et du Nouveau Testament, s'épanouit la flore nombreuse des légendes hagiographiques, consacrées à la gloire des héros chrétiens, martyrs ou ascètes, et dont la plus célèbre est la *Vie de saint Alexis*.

En même temps, des écrits d'un caractère moins orthodoxe se répandent en Roumanie. Toute une *littérature astrologique et fatidique* vient interpréter le déterminisme astral ou subconscient : l'étude des constellations, du tonnerre, des songes et des réflexes (battement de l'œil, tressaillement de certains muscles), dévoile l'avenir et montre à chacun sa destinée.

Avec le *Physiologue*, curieux traité de zoologie populaire, on revient par un biais inattendu à la littérature édifiante. Des monstres mythiques y voisinent avec les animaux de la faune, non pas tant pour l'instruction des lecteurs que pour leur confirmation dans la vérité chrétienne. Les traits les plus frappants de chaque bête se traduisent en symboles à tendance morale. Apparenté au précédent, voici un autre recueil de sentences et de récits, bien connu dans la littérature européenne : le *Fiore di virtù*[1]. L'auteur italien de cette compilation, le bénédictin bolonais Tommaso Gozzadini, divise son ouvrage en autant de chapitres qu'il connaît de vertus et de vices. Il définit alternativement chaque vertu et le vice qui en est la contre-partie, évoque à propos de l'une ou de l'autre l'animal réel ou imaginaire qui les représente le mieux (l'ours per-

1. Outre le chapitre qu'il consacre à ce recueil dans son ouvrage sur les *Livres populaires*, M. Cartojan en a fait l'objet d'une étude plus minutieuse, communiquée à l'Académie roumaine et publiée dans les *Mémoires* de cette institution : *Fiore di virtù în literatura românească*. Bucureşti, 1928. — Un résumé en français de cette étude, dans *Archivum Romanicum*, vol. XII, 4.

sonnifie la colère, le paon la vanité, etc.), ramasse sa pensée en quelques sentences lapidaires ou pittoresques et conclut par une historiette morale propre à rehausser l'éclat du chapitre et à mieux graver dans le souvenir les vérités qu'il contient.

Le *roman populaire* vient couronner ces timides essais de l'imagination médiévale. Historique ou d'invention, il jaillit de la même source naïve et ne fait que fondre des thèmes empruntés aux fables orales ou écrites. Enrichies et modifiées par l'effort du clerc plus ou moins savant qui les a recueillies, ces fables retournent au peuple et y poursuivent leur carrière triomphale. C'est le cas du fameux roman d'*Alexandre le Grand*[1], où le merveilleux et l'héroïsme s'unissent pour la plus grande délectation de ses innombrables lecteurs. Non moins célèbre, le roman de *Barlaam et Josaphat*, épisode fictif de l'introduction du christianisme dans l'Inde, se fait lire en Roumanie avec un vif intérêt, ainsi que l'histoire morale d'*Archirie et Anadan*, qui s'emploie à faire triompher l'innocence et punir l'ingratitude.

La source de cette littérature hétéroclite, dans la mesure où elle peut être localisée, varie beaucoup dans le temps et dans l'espace. La plupart des Apocalypses et des légendes apocryphes émanent d'un milieu chrétien oriental. La première mention, par saint Augustin, de l'*Apocalypse de saint Paul* est du v^e^ siècle, époque où ce récit circulait déjà intensément en Asie Mineure. L'*Apocalypse de la Vierge*, lequel imite en partie le précédent, date du x^e^ siècle. L'*Épître de Jésus-Christ* est attestée pour la première fois au vi^e^ siècle et les érudits situent son prototype tantôt en Afrique du Nord, tantôt dans la littérature grecque. Des éléments sibyllins, d'où naîtra la légende chrétienne de la Sibylle, s'étaient introduits dès le ix^e^ siècle dans les chronographes byzantins. La majorité des légendes hagiographiques, les vies de saints, de martyrs et d'ascètes, sont contemporaines du premier essor du culte que la chrétienté voua à ses héros : le vi^e^ siècle. Il faut s'enfoncer dans l'Orient pour retrouver les éléments qui servirent à la rédaction des autres livres populaires. Si la littérature astrologique et fatidique émane principalement des Chaldéens, inventeurs du zodiaque, c'est en Égypte, au ii^e^ siècle, qu'un auteur inconnu a dû composer le *Physiologue*. En Égypte également, sous les Ptolémées, a dû résider l'auteur grec qui donna une forme romanesque

1. M. Cartojan avait déjà consacré deux ouvrages à l'étude complète de ce roman : *Alexandria în literatura românească*. Bucureşti, 1910 et 1922. Il y classe les manuscrits connus, tente de reconstituer leur prototype, d'en établir la filiation avec la version serbe, etc.

aux traditions du roman d'Alexandre. C'est à Babylone, au VI^e^ siècle av. J.-C., qu'a dû voir le jour le prototype d'*Archirie et Anadan*. Quant à *Barlaam et Josaphat*, l'opinion la plus courante veut qu'il soit né en Perse, dans les premiers siècles de notre ère, d'une légende bouddhique adaptée par un chrétien. Enfin, le *Fiore di virtù* nous ramène à notre continent et nous rapproche des temps modernes : son auteur vivait à Bologne, au XIII^e^ siècle.

Mais cela n'est rien. Il faut jeter un coup d'œil sur la circulation de ces écrits pour sentir vraiment, par contraste, la brièveté de notre vie. Ces fables naïves traversent les siècles et les frontières linguistiques avec une facilité étonnante. Elles sont partout, en milliers de manuscrits rarement identiques, presque toujours enrichis ou abrégés par le bon vouloir du copiste de hasard qui se dévoue à leur fortune. Elles émerveillent les simples, mais amusent en même temps les lettrés et s'infiltrent dans les grandes œuvres de la littérature européenne. Leur portée est incalculable. L'*Apocalypse de saint Paul* nous a été transmis dans une foule de manuscrits syriaques, coptes, arabes, slaves, latins, grecs. Au moyen âge, il n'est pas de littérature romane ou germanique qui ne l'ait traduit et adapté dans sa langue. Les spécialistes y voient une des sources de la *Divine Comédie*. La *Vie de saint Alexis* se promène de Byzance en Occident, s'y modifie, revient à Byzance sous sa nouvelle forme et se transmet ainsi aux Slaves, aux Roumains. La fortune du *Physiologue* est incroyable. D'Égypte, où il semble avoir vu le jour, au II^e^ siècle, il passe à Byzance. Au IV^e^ ou au V^e^ siècle, il gagne, sous le nom de *Bestiarii*, l'Occident latin et germanique, où il est adapté en prose et en vers un grand nombre de fois. Il sert dans les écoles comme manuel de sciences naturelles, prête des éléments au roman courtois, aux trouvères, aux historiens, aux naturalistes, intéresse jusqu'au génie de Léonard de Vinci, inspire les décorateurs d'églises ou de pergaments. Il est de ces rares écrits qui représentent au moyen âge l'exotisme merveilleux de l'Orient. Certaines historiettes de *Fiore di virtù* se retrouvent chez Boccace, chez La Fontaine, chez Voltaire. La version médiévale de *Tannhäuser* emprunte certain motif aux légendes de la Croix. La vogue invraisemblable du roman d'Alexandre est bien connue.

Or, entre le XV^e^ et le XVII^e^ siècle, les pays roumains se sont nourris presque exclusivement de cette littérature. Elle leur arrive par le même canal : les Bulgares et les Serbes leur transmettent les versions byzantines, abrégées ou développées par eux et habillées à la slave. Quelques-uns de ces récits se sont conservés dans de nombreux manuscrits roumains, dérivant d'un ou de plusieurs prototypes, lesquels représentent autant de traductions distinctes,

faites dans différentes régions du pays. M. Cartojan s'est appliqué à localiser, à dater, à classer ces manuscrits, puis à en rechercher l'original slave, ainsi que l'original byzantin ou autre de ce dernier. Étude laborieuse, qui ne va pas sans le secours de la philologie, car plus d'une fois les seules caractéristiques du langage permettent de situer ces manuscrits dans une région et à une époque définies. Plus d'un n'a pas encore livré sa clef au chercheur. Mais l'étude de M. Cartojan facilite la solution des problèmes qu'ils posent encore.

L'importance de cette littérature est très grande pour les Roumains. Elle est en partie responsable de l'orientation de l'âme populaire, qu'elle a pétrie pendant plusieurs siècles. A travers elle on peut reconstituer la pensée, le sentiment, l'imagination des masses qui s'y sont abreuvées. Le merveilleux chrétien, les perspectives mirifiques de l'Asie, la sagesse hindoue, égyptienne, chaldéenne, antique même, s'y rencontrent, s'y mélangent dans des combinaisons variées et s'offrent à la contemplation non seulement du paysan, mais des moines et des prêtres, voire même des lettrés de l'époque. Le riche trésor du folklore roumain s'y alimente. Une foule de contes, de chansons, de superstitions, de proverbes se détachent ou dérivent de ces Apocalypses, de ces légendes, de ces romans. Non contents d'agir par eux-mêmes, les livres populaires se survivent ainsi dans le folklore, où leur écho se répercute à l'infini. On est surpris de s'entendre raconter par un paysan telle parabole qui circulait dans l'Inde bien des siècles avant notre ère : le roman de *Barlaam* s'est chargé de la transporter en Roumanie. Certains pronostics populaires descendent de Babylone, grâce à la littérature astrologique. Dans les villages, l'influence tenace de cette littérature se fait sentir même de nos jours. On imprime encore l'*Apocalypse de la Vierge*. A elle seule, la maison Steinberg de Bucarest fait vendre par les colporteurs, bon an mal an, quelque 10,000 exemplaires de cet apocryphe. L'*Épître de Jésus-Christ* se lit encore un peu partout et jouit d'une telle autorité que les analphabètes eux-mêmes s'en servent... comme talisman. Il ne faut pas, d'autre part, oublier que plusieurs de ces écrits, et notamment le roman d'*Alexandre*, ont charmé l'enfance des plus grands écrivains roumains du XIX^e^ siècle. Ajoutons, enfin, que l'ancienne peinture religieuse s'en est inspirée plus d'une fois. Le thème du pacte entre Adam et Satan, certaines scènes infernales rapportées par l'*Apocalypse de la Vierge*, l'héroïsme de Josaphat, certains portraits d'*Alexandre* furent traduits en peinture et se conservent encore sur les murs de plusieurs églises et monastères.

La littérature comparée ne saurait omettre cette littérature po-

pulaire écrite, pour la raison justement qu'elle est *écrite*. Issue en partie du folklore et y retournant, elle n'est pas le folklore. Elle circule d'une langue à une autre, non par des traditions orales, mais véhiculée par des manuscrits et par des imprimés, ce qui assure à son fond une certaine constance. Ses auteurs, bien que le plus souvent anonymes, n'en sont pas moins des lettrés, ayant une personnalité difficile à définir, mais réelle. En marge de la littérature comparée, l'étude de cette production qui a tant remué les masses demeure légitime et ses résultats paraissent indispensables à la définition des influences qui se sont disputé le cœur et l'esprit de l'Orient européen.

* * *

Si le rôle des Slaves méridionaux dans la littérature roumaine se réduit en général à la simple transmission des textes, le rôle des Grecs, plus inventifs et plus curieux, apparaît plus original. Comme pour l'influence slave, l'étude de l'influence byzantine en Roumanie ne fournit pas encore des conclusions définitives, fondées sur une analyse complète du matériel documentaire. Cependant, on est d'accord pour reconnaître l'ampleur et la durée de cette influence, ainsi que les grandes lignes de son évolution. Un nom et une personnalité dominent en Roumanie la phase actuelle des études byzantines : le professeur bucarestois D. Russo. Alors que chaque érudit byzantinologue abordait ces recherches avec une préparation souvent insuffisante pour aboutir à des conclusions quelquefois fantaisistes, M. Russo vint imposer une discipline aux chercheurs et formuler les préceptes rigoureux d'une vraie méthode. Il a formé plusieurs générations d'historiens, dont quelques-uns sont devenus ses collègues. On s'explique la force de son autorité en lisant son manuel de la *Critique des textes et de la technique des éditions*[1]. C'était commencer par le commencement. Avant de spéculer sur l'énorme matériel qui s'offre à lui, un bon byzantinologue doit préparer ce matériel, procéder à l'étude philologique et historique de manuscrits souvent très imparfaits. Lecture, transcription, classement de ces manuscrits, discussion sur leur authenticité, leur provenance, leur époque, leur prototype roumain et leur original grec, autant de problèmes que M. Russo aborde avec pondération. Les solutions qu'il propose s'inspirent en partie des solutions apportées aux problèmes analogues par les érudits occidentaux — Allemands, Français, Anglais — mais aussi

1. *Critica textelor şi tehnica editiilor*. Bucureşti, 1912.

de l'état local de ces problèmes. Elles ont été adoptées et appliquées par l'unanimité des spécialistes roumains. Pour mieux illustrer la théorie, il est arrivé à M. Russo de procéder à une sorte de démonstration par l'absurde. Esprit combatif et sévère, il montra, non sans rudesse, dans plusieurs polémiques savantes, les errements de quelques-uns de ses confrères. On lui doit ainsi une foule de mises au point, sans compter les éditions de textes modèles dont il a su enrichir la bibliographie de l'influence byzantine en Roumanie.

Celui des ouvrages de M. Russo qui rentre le mieux dans le cadre de l'esquisse que nous tentons ici traite de l'*Hellénisme en Roumanie à l'époque byzantine et phanariote*[1] et sert de préambule à l'étude définitive que, depuis de longues années, l'auteur prépare sur ce grand sujet. M. Russo fut peut-être le premier à établir que, derrière les textes slaves qui servirent de modèle aux Roumains pour leurs premiers essais littéraires, il y avait un original byzantin et qu'ainsi, dès ses débuts, la littérature roumaine s'inspira, ne fût-ce qu'indirectement, de Byzance. Cette vue s'avéra juste par la suite et elle se trouve vérifiée une fois de plus dans les différents travaux de M. Cartojan sur les récits populaires.

Il en est ainsi de tout l'apport slave en Roumanie, des institutions politiques comme de l'organisation religieuse : sous leur forme slave, l'âme byzantine demeure, selon l'expression de M. Russo. L'origine de l'Église roumaine, au XIV^e^ siècle, est liée à Byzance par plus d'un rapport. La présence des Grecs à la cour des princes roumains est attestée dès le XV^e^ siècle, ainsi que les relations commerciales qu'ils entretenaient avec le pays. Après la chute de Constantinople, le nombre des Grecs voyageant ou résidant dans les principautés s'accroît au fur et à mesure, jusqu'au XVIII^e^ siècle, sous le règne des Phanariotes, quand nous assistons à un véritable exode.

Le résultat de ce commerce gréco-roumain ne se fit pas attendre. Dès 1650 environ, la langue grecque commence à supplanter le slavon dans les chancelleries, à s'introduire dans les salons, dans les écoles, où les jeunes boyards reçoivent une éducation bien plus complète qu'auparavant. Les princes régnants prennent l'habitude d'envoyer leurs fils aux écoles de Constantinople. Au XVII^e^ siècle, de vrais savants hellénistes apparaissent parmi les lettrés roumains. Le cérémonial de cour, les mœurs de l'élite, autant que la littérature historique, juridique et didactique, découlent directement des mœurs et de la littérature byzantines.

1. *Elenizmul în România. Epoca bizantină şi fanariotă*, Bucureşti, 1912.

Un exemple caractéristique de l'empire que Byzance exerça sur les pays roumains, au détriment de l'influence slave décadente, nous vient de ces mêmes *livres populaires* que nous avons signalés. Non seulement, à travers le texte slave, ils trahissent dès le début un original byzantin, mais à partir du XVII^e^ siècle de nouvelles versions de quelques-uns d'entre eux commencent à se répandre, faites cette fois directement d'après le grec et qui se substituent aussitôt aux anciennes traductions, moins parfaites. Le cas typique nous est fourni par *Fiore di virtù* qui, retraduit d'après le grec et imprimé en 1700, acquit sous cette forme une vogue que les anciennes versions n'avaient point connue. A côté de ces récits complétés et rajeunis, de nouvelles productions du même genre apparaissent dans les pays roumains, venues en droite ligne de Byzance[1].

Ce changement intéresse au plus haut degré l'évolution de l'esprit et de la littérature en Roumanie. La culture grecque, comme le fait justement remarquer M. Russo, vint libérer ce pays du joug mystique et superstitieux que lui imposait le slavisme aux vues étroites. Au XVIII^e^ siècle, la typographie y connaît un grand développement. Des bibliothèques publiques se fondent, dotées d'ouvrages de philosophie, d'histoire, de science et des chefs-d'œuvre antiques. Des horizons nouveaux s'ouvrent aux Roumains. L'antiquité gréco-latine se dévoile enfin à leurs yeux autrement que par la fable et leur révèle un monde insoupçonné de grâce et de sagesse. Dans les écoles grecques, à côté des textes sacrés d'usage traditionnel, on enseigne aux élèves Sophocle, Platon, Homère.

Avant même ce siècle, où l'influence grecque atteint à son suprême développement, c'est toujours par Byzance que les Roumains avaient acquis de vagues notions de l'antiquité. Au XVII^e^ siècle circulaient en Roumanie de nombreux manuscrits contenant une traduction des fameuses *légendes de Troie*, qui rapportent une version de la guerre de Troie différente de celle qu'on trouve dans les poèmes homériques, et dont la vogue fut presque aussi grande au moyen âge que celle de ces poèmes. Or, M. Cartojan, qui a étudié ces légendes[2], a pu établir que les deux versions roumaines qui les divulguèrent dans de nombreux manuscrits descendent toutes deux d'originaux grecs. La première est du XVII^e^ siècle et figure dans une traduction du *Chronographe* de Ki-

1. M. Cartojan leur consacre le deuxième volume de ses *Livres populaires*, en préparation.

2. *Legendele Troadei în literatura veche românească* (dans les *Mémoires* de l'Académie roumaine, section littéraire). Bucureşti, 1925.

gala ; l'autre, assez différente, s'est conservée dans un beau manuscrit du XVIII^e^ et n'est qu'un reflet lointain du *Roman de Troie* que le trouvère normand Benoît de Sainte-Maure composa au XII^e^ siècle. Entre Benoît et la version roumaine, il y a lieu de supposer l'existence d'au moins deux textes intermédiaires : l'un est une traduction latine abrégée du *Roman de Troie*, faite au XIII^e^ siècle par Guido delle Colonne sous le titre *Historia destructionis Trojae ;* et M. Cartojan postule avec de bonnes raisons l'existence d'un dernier intermédiaire, qui servit de modèle au traducteur roumain et qui devait être une adaptation grecque de l'abrégé de Guido. Mais déjà, à l'époque où ces traditions antiques se répandent en Roumanie, les écoliers paraphrasaient dans les écoles grecques les poèmes homériques, comme l'attestent les cahiers d'études qui se sont conservés à l'Académie roumaine. Cependant, il faut attendre la fin du XVIII^e^ siècle et le commencement du XIX^e^ pour que, délaissant les textes parasites, les traducteurs exercent leur talent sur l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Un autre bienfait de la culture grecque en Roumanie fut l'introduction, par son intermédiaire, des premiers éléments de culture occidentale et surtout française. On sait que le règne des Phanariotes commence en 1711 en Moldavie, en 1716 en Valachie. Leur fonction primitive d'interprètes et de diplomates au service de la Porte obligeait ces princes de savoir, parmi d'autres, la langue française. Ils aimaient la France ou s'attachaient à elle par intérêt, s'éloignant par là peu à peu des mœurs orientales. Une fois installés sur le trône valaque ou moldave, ils s'entourent de secrétaires et de précepteurs français et plusieurs d'entre eux se tiennent au courant du mouvement littéraire occidental. Ils favorisèrent, d'autre part, l'essor de la littérature grecque dans les principautés. Or, cette littérature servait en même temps de véhicule aux idées et aux œuvres françaises. C'est par des traductions grecques que les Roumains feront connaissance avec Racine, Corneille, Fénelon, Rousseau, Voltaire, Condillac, etc. En même temps, dans les collèges grecs, les jeunes Roumains étudiaient non seulement la littérature, mais la langue française. Peu à peu, la connaissance de cette langue se répand parmi les boyards et les ouvrages français se multiplient dans leurs bibliothèques, en attendant qu'à partir de la fin du siècle, des traductions roumaines accordent à ces ouvrages droit de cité dans la littérature autochtone. Ainsi préparée par la culture grecque, l'influence française s'établit progressivement dans les principautés danubiennes, reléguant dans le passé les influences orientales et jouant le rôle capital que

l'on sait dans la fondation de la société et de la littérature roumaines modernes.

*
* *

Il faudrait compléter cette esquisse par quelques précisions sur l'influence turque. Peu étudiée jusqu'à ce jour[1], cette influence semble incontestable. Sans compter les mœurs et la vie de société, avec le faste et le luxe ruineux qui les caractérisent jusqu'en plein XIX^e^ siècle et où l'on peut surprendre, par delà les reflets de Byzance, ceux d'Istamboul, il existe un nombre important de termes turcs adoptés par la langue roumaine. Les contes et la poésie populaires nous ont conservé, d'autre part, certains éléments de même source. Mieux même, il semble que la chanson turque, fort goûtée vers 1800 dans les milieux où l'on avait le loisir de s'amuser, ne fut pas sans influer sur la poésie lyrique roumaine qui débutait à la même époque. M. Cartojan[2] a retrouvé parmi les manuscrits conservés à l'Académie roumaine une foule de cahiers de vers copiés vers 1800 et où des compositions roumaines voisinent avec des chansons grecques et turques, souvent accompagnées de leur notation musicale. Il est même possible que la mélodie turque, qui enrichissait le répertoire des musiciens ambulants et des « lăutari », ces chanteurs et instrumentistes qui délectaient les convives après les festins succulents et bien arrosés, ait influé davantage que les paroles. Car cette mélodie est fort caractéristique. Langoureuse et nostalgique, aux refrains monotones de mélopée, aux modulations mineures, elle entretenait les auditeurs dans une atmosphère d'heureuse lassitude et de volupté. On voit très bien cette chanson turque et grecque conjuguer son influence en Roumanie à celle de la poésie légère française, genre Dorat et *Almanach des Muses*, dont on connaît la vogue parallèle.

Les voisins immédiats ne laissèrent pas d'exercer leur influence sur la langue, les mœurs, les institutions et la littérature des Roumains. L'étude des relations magyaro-roumaines dans ces différents domaines n'est pas très avancée[3]. Quant à l'influence des Russes, on

1. Voir quelques indications au t. I de l'ouvrage de M. Lazare Săineanu, *Influenta orientală assupra limbii române* (Bucureşti, 1900), ainsi que dans son étude d'ensemble, *l'Influence orientale sur la langue et la civilisation roumaines*. Paris, 1902.

2. Voir son article *Contributiuni privitoare la originile liricii româneşti în principate*, dans *Revista filologică*. Cernăuti, février-juin 1927.

3. Nous renvoyons aux travaux de M. N. Drăganu, professeur à l'Univer-

fonde beaucoup d'espoir sur l'activité de M. Panaitescu, déjà cité. Jusqu'à présent, dans un travail sur l'*Influence de l'œuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiew, dans les principautés roumaines*[1], ce spécialiste a reconstitué un épisode aussi intéressant qu'inattendu des rapports russo-roumains. Il s'agit du mouvement déclanché au XVII[e] siècle par le métropolite de Kiew, qui fonda dans cette ville un collège sur le modèle jésuite et s'efforça de moderniser l'Église des pays orthodoxes en y substituant la culture occidentale et latine à l'ancienne culture slavo-byzantine. L'école de Kiew agit dans ce sens en Valachie comme en Moldavie. Elle fonda des imprimeries dans ces deux pays, ainsi qu'un collège ruthène à Iassy, véritable reflet du collège de Kiew. Mais son influence fut brève et dut céder le pas à l'influence grecque, dont il était difficile d'enrayer l'essor. Plus tard, et jusqu'en plein XIX[e] siècle, l'occupation des principautés par les armées russes agira encore, à plusieurs reprises, dans le sens occidental.

Une action du même genre, mais plus importante, doit être attribuée à la Pologne. Dès leur fondation au XIV[e] siècle et jusqu'à l'arrivée des Turcs sur les bords du Danube et de la mer Noire, les principautés, et notamment la Moldavie, subirent la domination plus ou moins effective de la Pologne. Celle-ci avait de grands intérêts à sauvegarder dans un pays traversé par les routes de son commerce avec l'Orient. De nombreux voyageurs polonais[2] séjournent à cette époque dans les pays roumains, ou les parcourent seulement, en route pour Constantinople. Des rapports quotidiens s'établissent entre Polonais et Roumains. Une lente pénétration catholique se produisit qui débuta par la fondation d'un évêché à Siret (1371) et d'un autre à Baïa (1415). La suzeraineté que les Turcs imposèrent à la Moldavie au début du XVI[e] siècle vint à la fois compromettre ce prosélytisme religieux et ruiner le commerce oriental de la Pologne.

Cependant, c'est au XVII[e] siècle que l'influence polonaise en Moldavie devait se manifester avec le plus de force. Cette fois, elle agit sur l'esprit moldave, grâce aux jésuites polonais qui non seulement attirent en Pologne les jeunes boyards désireux de s'instruire, mais fondent des écoles en Moldavie même. L'historiogra-

sité de Cluj, éditeur zélé de vieux textes et bon connaisseur des rapports magyaro-roumains dans le domaine littéraire.

1. Extrait des *Mélanges de l'École roumaine en France*. Paris, Gamber, 1926.

2. Voir P. Panaitescu, *Călători poloni în țările române* (dans une des collections de l'Académie roumaine). București, 1930.

phie moldave se ressent fortement de cette situation. Le chroniqueur Grégoire Ureche fait des études à Lwów et s'inspire dans ses écrits de la chronique de Joachim Bielski. Son continuateur Miron Costin, qui avait étudié à Bar, met largement à contribution la chronique de Piasecki et d'autres écrits polonais de l'époque[1]. Le fils de Miron, Nicolas, se sert d'un autre modèle polonais : la chronique de Stryjkowski. On ne saurait exagérer la portée de cette influence. Elle permet aux écrivains moldaves de prendre contact avec l'humanisme latin. Miron Costin puise dans l'historiographie et dans l'enseignement polonais l'idée si féconde des origines latines du peuple roumain. Ce même chroniqueur possède la langue polonaise avec une telle perfection qu'en 1684 il écrit dans cette langue tout un poème en vers traitant de l'histoire des pays roumains[2], poème dont l'importance est aussi grande pour la littérature roumaine que pour la polonaise. Ajoutons que l'influence polonaise s'étendit en Moldavie à la littérature religieuse de la même époque. Le métropolite Dosoftei s'inspire dans certaines parties de son *Psautier en vers* de la célèbre traduction que Jean Kochanowski avait donnée des Psaumes, au XVI^e^ siècle.

A mesure que le XVII^e^ siècle avance vers sa fin, l'influence polonaise dans les pays roumains se heurte à un concurrent de plus en plus redoutable : l'influence grecque, favorisée par les Turcs. Au même moment, la Pologne, dont la décadence s'accélère, n'est plus assez forte pour soutenir par le prestige l'effort de ses intellectuels. Dès lors, les relations polono-roumaines cessent pratiquement d'exister, et il faudra attendre, pour qu'elles renaissent, que les révolutions de 1830 et de 1848 viennent révéler aux deux peuples l'identité de leurs aspirations nationales et leur apprendre à unir leurs forces[3].

B. Munteano.

1. Voir, du même auteur, *Influenta polonă în opera şi personalitatea cronicarilor Grigore Ureche şi Miron Costin* (dans les *Mémoires* de l'Académie roumaine, section historique). Bucureşti, 1925.

2. *Istorie în versuri polone despre Moldova şi tara românească* (1684). Editie i traducere de P. Panaitescu (dans les *Mémoires* de l'Académie roumaine, section historique). Bucureşti, 1929.

3. Voir P. Panaitescu, *Emigratia polonă şi revolutia română dela 48. Studii şi documente*. Bucureşti, 1929.

SUR UNE TRADUCTION EN POLONAIS DE LA *SYLVIE* DE MAIRET

Le magnifique essor du théâtre français au XVII^e^ siècle ne manqua pas d'avoir sa répercussion sur la littérature polonaise. On essayait déjà à cette époque d'adapter au goût polonais les chefs-d'œuvre du théâtre français : le premier traducteur connu jusqu'ici d'une tragédie française en polonais fut Jean-André Morsztyn qui, en 1662, dota la littérature polonaise d'une excellente adaptation du *Cid* de Corneille.

Une traduction anonyme, récemment découverte à la bibliothèque de Kórnik (voïvodie de Poznań), de la *Sylvie* de Mairet atteste que le *Cid* ne fut pas le seul drame français traduit en polonais au XVII^e^ siècle, et que le goût pour la littérature française était plus vif qu'on n'aurait cru, puisqu'il s'étendait au drame pastoral de la période précédant l'apparition du *Cid*. Néanmoins, ce furent surtout les traductions des chefs-d'œuvre italiens (Le Tasse, Guarini) qui contribuèrent à populariser la pastorale en Pologne.

C'est un fait généralement connu que les paraphrases polonaises d'œuvres étrangères, au XVII^e^ siècle, ne sont pas « adéquates » au sens actuel de ce mot. Celle de *Sylvie*, comparée au texte français, présente également beaucoup de divergences. C'est ainsi que le traducteur supprime outre mesure les scènes d'amour et les expressions trop osées, pour ne pas scandaliser le spectateur polonais. Le même souci de la morale publique se remarque à la manière dont il rend les allusions satiriques à l'adresse de la Cour, lesquelles dans la traduction sont plus âpres et plus nombreuses que dans l'original. Le traducteur y emploie volontiers des expressions violentes, voire grossières; nous les retrouvons aussi dans les scènes mi-fantastiques, mi-réalistes, que l'imagination exubérante du traducteur se plaît à développer en faisant surgir un monde plein d'enchantements et de fantômes, phénomène d'ailleurs assez fréquent dans notre littérature au XVII^e^ siècle.

Une autre raison des modifications de texte est imputable au fait que la langue polonaise n'avait pas encore atteint, à cette époque-là, le même degré de perfection que l'italienne ou la française. Dans *Sylvie*, par exemple, le traducteur se heurtait à une dialectique abondante, coulant de source avec aisance et liberté : cette propriété de l'original ne passa pas entièrement dans le texte traduit. Le traducteur fut obligé de mettre sa langue maternelle à une dure

épreuve pour lui faire exprimer les idées abstraites, si fréquentes dans l'original, et que les héros de Mairet manient si aisément pour exprimer leurs pensées et leurs sentiments. Souvent le traducteur, ne parvenant pas à surmonter les difficultés, est contraint d'abréger le texte, de faire des omissions, des remaniements; et c'est en cette partie-là que l'original français a le plus souffert. Toutefois, Mairet s'abandonne souvent à un jeu de phrases, perdant de vue son sujet sous une avalanche de mots incolores, dépourvus de poésie; alors le traducteur, guidé par son sens critique, modifie habilement le texte, l'agrémente et l'anime d'images puisées dans sa propre fantaisie.

Or, le traducteur polonais surpasse de beaucoup Mairet dans l'art de transposer en images ses impressions visuelles et acoustiques. Les images de l'original sont souvent élargies et leur valeur plastique rehaussée. De plus, le traducteur enrichit sa version d'additions propres, d'une valeur artistique remarquable. Dans la façon de reproduire les images, on reconnaît la main d'un artiste sûr de lui, formé à l'école « baroque » polonaise, puisant fréquemment sa matière dans la mythologie dont il orne sa *Sylvie* plus que ne le fit Mairet. Le traducteur n'hésite pas, non plus, d'ajouter des matières de son cru, c'est-à-dire polonaises : il les fait valoir volontiers et à maintes reprises. C'est ainsi que beaucoup d'éléments essentiellement polonais, soit en ce qui touche le paysage, soit pour ce qui est de la peinture des caractères, passèrent dans sa comédie. Le traducteur anime vraiment la langue, la rendant en même temps plus pittoresque. Le ton égal, galant, à la fois pathétique et dramatique, du dialogue se colore et se diversifie légèrement chez lui; il n'est pas difficile de discerner dans son style les vestiges du langage rustique, de celui des chasseurs, des soldats ou des juristes : c'est donc le langage typique du gentilhomme polonais du XVII^e^ siècle.

L'accumulation, dans le drame, d'éléments descriptifs et d'images; d'autre part, l'effort tendant à en éliminer la dialectique, la déclamation pathétique et les exclamations de toutes sortes par lesquelles les héros de Mairet s'interrompent pour rehausser les accents dramatiques : tout cela altère le caractère de la pièce. Le drame emprunte certains accents du poème épique; les héros déclament avec plus de calme, souvent ils ne semblent point tenir compte de la présence d'un autre personnage sur la scène. Cette invasion de l'élément épique est en rapport avec l'épanouissement, dans le « baroque » polonais, de la littérature épique qui façonnait à sa manière la langue et ne faisait pas encore place au drame.

L'auteur de la traduction est inconnu; le manuscrit ne porte pas même le nom de l'auteur du drame. De la comparaison critique du

texte polonais avec l'édition de la *Sylvie* de Jules Marsan (Paris, 1905), il résulte que le traducteur ne put avoir sous les yeux que l'une des éditions françaises suivantes : Targa, 1628, 1629 et 1631, ou Mangeant, 1630. Cette utilisation de l'une des premières éditions de *Sylvie* suggère l'hypothèse que la *Sylvie* a pu faire son apparition en Pologne avant le *Cid*, comme le premier drame français traduit en polonais. Dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle apparaît en France toute une série de nouvelles éditions de *Sylvie*, et il est surprenant que le traducteur n'en ait tiré aucun parti. Même s'il était avéré que cette traduction dût être regardée comme la conséquence de l'intérêt éveillé pour le drame français après l'apparition du *Cid* en Pologne, elle n'en mériterait pas moins de retenir notre attention, ne fût-ce qu'en raison d'un choix qui distinguait Mairet parmi tant d'autres auteurs, et de la souplesse qui mettait au service de cette traduction des qualités artistiques de tout premier ordre.

Stanislas BLASZCZYK.

LE KIOSQUE DE STANISLAS A LUNÉVILLE

DÉCOR ET SUGGESTION D'ORIENT

Stanislas I^er^ Leszczynski avait-il vraiment rapporté, de quelques mois de commode internement à Bender, en Bessarabie, une telle nostalgie du décor ottoman de la vie ? Était-il de lui-même, cet infatigable fumeur de longues pipes, un oriental de tempérament et d'affinités ? A peine, nous dit-on, s'était-il trouvé à Deux-Ponts peu après sa libération en 1714, qu'il avait tenu à y avoir sa *Tschiflik :* c'est-à-dire, selon un mot turc à peine modifié, sa maison de campagne[1]. Aux Bosquets de Lunéville, il voudra faire, de même, une « maison turque » et se brouillera avec Jean-Nicolas Jennesson, « premier ingénieur et architecte », qui résiste à ses fantaisies. A défaut, le duc de Lorraine intérimaire, qui va éblouir tout le pays de ses constructions[2] et faire dire presque jalousement à son gendre Louis XV : « Il faut qu'il ait la pierre philosophale », commande une soi-disant « turquerie » à l'architecte Robert Mique lorsqu'il entreprend, après 1737, sa première bâtisse, le *kiosque*,

1. Maurice Toussaint, *le Séjour de Stanislas à Deux-Ponts* (*le Pays lorrain*, avril 1923).

2. Pierre Boyé, *les Châteaux du roi Stanislas en Lorraine*. Paris et Nancy, 1910, p. 20 et 98.

fort en avance sur les « fabriques » destinées à orner plus tard les jardins plus ou moins « chinois » de l'Occident[1].

C'est toute une histoire, et qui dépasse la chronique locale, la simple curiosité exotique ou même l'évolution des vocables étrangers en français, que les vicissitudes de cet étrange pavillon. Et, si l'on peut dire qu'avec le premier *gratte-ciel* érigé sur le sol de France par quelque constructeur de 1918 c'était l' « efficience » yankee dont on croyait transplanter la présence chez nous, il est certain que, pour le XVIII[e] siècle aspirant à se dégager d'une certaine roideur un peu sèche, cette architecture légère aux confins du royaume signifia beaucoup plus que la surprenante fantaisie d'un roi dépossédé.

Rappelons que le kiosque du roi de Pologne à Lunéville était « un pavillon carré auquel un toit retroussé et pointu prêtait un faux air de pagode, et qui se reliait, au moyen d'un court appendice perpendiculaire, à un promenoir ouvert, surmonté d'une galerie close soutenue par des colonnes... Un salon somptueux que surélève une tribune à musique, répétée en sens contraire au dehors, occupe le pavillon[2] ». Une salle de bains aux revêtements de faïence, des fenêtres sans vitrage l'été complétaient l'orientalisme de ce bâtiment de bois léger, de style composite, que le roi de Pologne affectionne au point d'y faire de longs séjours et auquel il ne tarde pas à donner un pendant à Commercy.

La chose aussi bien que le mot, ce belvédère de *farniente* comme ce dérivé insolite du turc *kieuchk*, semblent nettement des nouveautés[3] au sortir de notre XVII[e] siècle, peu soucieux du réel confort, prêt à le sacrifier à l'apparat ou à la dignité des lignes. Presque aussitôt, les visiteurs de Lunéville — et il en vient de partout — notent leur ravissement. « Nous y vîmes la maison turc (*sic*), qu'on appelle *Chiost* (*sic*) et qui est de la propre invention du Roy. Elle est extrêmement jolie » : c'est le prince héritier de Hesse, venu là avec ses frères et sa suite, qui inscrit ces lignes dans son journal de route à la date du 17 mars 1741[4].

C'est à partir de 1744, semble-t-il, que ce pavillon exotique tint décidément sa place parmi les curiosités françaises. A défaut de Louis XV, retenu à Metz par la maladie, le Dauphin et Mesdames

1. Lerouge, *les Jardins anglo-chinois (1775-1778)*, dans *Coll. des jardins anglais*. Paris, 1776 et suiv.

2. Pierre Boyé, *ouvr. cité*, p. 18.

3. En 1684, « Kioch ou divan qui est maintenu de huit grosses colonnes » figure dans les *Voyages* de J. Thévenot. Montesquieu ne l'avait pas risqué, dans les *Lettres persanes*, au même titre que *Zufagar, imam, zilhagé, oman*.

4. *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, 1896, p. 20.

de France visitent cette année-là les merveilles de Lunéville et de Chanteheux, et le bon Nancéen Durival peut écrire dans son journal : « 22 août... dîner au Kiosque. » Sans doute la reine, entre le 28 septembre et le 8 octobre 1744, eut-elle semblable occasion d'admirer la fantaisie orientale de son père — et peut-être, en bonne catholique, de la désapprouver quelque peu.

Comme on est en un temps où les Majestés ne sauraient plus garder pour elles seules le monopole des curiosités, le kiosque du roi Stanislas, en quoi Devaux-Panpan célèbre

« ce monument,
Du goût de notre roi premier amusement, »

va devenir un objet d'admiration ou de mécompte. Nous ne savons pas ce qu'en pense Helvétius, qu'une tournée de fermier général amène en Lorraine, et qu'ensuite son mariage avec M^lle^ de Ligniville, d'une grande famille du cru, sous les auspices de M^me^ de Graffigny, rattache bon gré mal gré à la province nouvelle. Le président Hénault s'arrête dans les châteaux du roi de Pologne lors de ses voyages à Plombières et, « comme cela n'est point du tout bâti à notre mode, à la fin la peur m'a pris d'être en Turquie », écrit-il le 12 juillet 1746.

Un peu plus tard, fatigué, surmené par l'élaboration de l'*Esprit des Lois*, Montesquieu va en Lorraine en juin 1747, avec M^me^ de Mirepoix, qui est du pays : séjour délicieux qui, à Lunéville, lui fait passer des moments enchantés dans « un très beau salon », apprécier la bonhomie originale du maître de céans et son talent d'architecte.

Mais voici presque aussitôt, comme par l'effet d'une concurrence inévitable, le grand rival du Président à cette heure, Voltaire, qui s'empresse avec Émilie. C'est en février 1748 que le couple fameux est reçu par Stanislas : saison un peu précoce en un pays où l'on parle de l'été de la Saint-Martin et point de l'hiver de la Saint-Jean ! « On va tous les jours dans un kiosque », écrit le visiteur à son ami d'Argental, le 25 février, et le même mois, pour bien marquer le point, au président Hénault, des vers fameux :

« J'ai vu ce salon magnifique,
Moitié turc et moitié chinois,
Où le goût moderne et l'antique
Sans se nuire ont uni leurs lois. »

« Le goût antique » est, à vrai dire, pauvrement représenté (dans ce qui était nettement, pour Stanislas, une maison *turque*) par

quelques colonnes de pierre au milieu de beaucoup de sapin vernissé; mais le poète du *Temple du goût*, sévèrement sur la défensive, semble expliquer par un heureux accord de classicité et d'exotisme l'agréable impression qu'il éprouve.

La liste n'est pas épuisée des hôtes du *kiosque* — plus ou moins en mesure de goûter sa nouveauté singulière. Le comte de Tressan est grand-maréchal à Lunéville après avoir été gouverneur du Toulois : c'est à lui que Voltaire, le 18 août 1756, confiera qu'il songe « à faire son petit bâtiment chinois dans un petit jardin » : ce qui donne à supposer que nulle réprobation, chez un grand curieux, ne frappait cette fantaisie. M^me^ de La Ferté-Imbault, fille unique de M^me^ Geoffrin, s'attarde chez Stanislas pour un *flirt* tardif et goûte de son côté, pour d'autres raisons peut-être, les constructions du roi de Pologne[1]. S. Locatelli enfin, ami commun de ce dernier comme du seigneur de Ferney, peut en avoir chanté la louange en Italie.

*
* *

Le décor de la vie n'a jamais été sans effet sur la façon d'entendre l'existence, et même sur le cours des sentiments. Là aussi,

« Il est des liens secrets, il est des sympathies »

entre le physique et l'intellectuel. Or, il n'y a aucun paradoxe à voir, entre ce *kiosque* franchement oriental et la biographie « à bâtons rompus » du souverain qui l'avait érigé, une sorte d'accord que Voltaire a plus subtilement ressenti que d'autres et qu'il a laissé paraître, à sa façon, dans un groupe de fictions étroitement rattachées à ces mois de 1748 dont l'intimité de Stanislas est la note dominante.

« Tout est hasard » — Voltaire ne se lasse pas de le dire — dans la destinée de Stanislas Leszczynski : son installation en Lorraine, miraculeuse au suprême degré, n'est qu'un épisode plus tangible (chap. IV du *Siècle de Louis XV*) de l'existence la plus traversée qui soit (*Histoire de Charles XII*). Toutes les anecdotes qui se groupent autour de son histoire sont comme les grains d'un collier dont le fil, vingt fois rompu, défierait le joaillier le plus habile. Moralité : une résignation qui est bien proche du fatalisme; une indifférence à toute prétention de forger son destin, de vivre sa vie, de préparer l'avenir dans le présent; une bonhomie sceptique en face de la Destinée et de ses fantasques décisions — telle est bien

1. P. de Ségur, *le Royaume de la rue Saint-Honoré*. Paris, 1907.

l'attitude qui serait de mise après de si évidents hasards : en somme, l'abandon aux caprices du sort dont témoignera, à Venise, celui des deux « rois des Polaques » qui deux fois perdit son vrai royaume et à qui « la Providence a donné un autre état ». Surtout avec le prétendant Charles-Édouard après Culloden, pour faire pendant, à Lunéville même, à notre philosophe polonais, et compléter à Venise la compagnie des rois dépossédés, il est démontré pour Voltaire que le destin se joue des volontés et des vertus, des ambitions comme des apparences du droit...

Dirons-nous que le fameux « kiosque » est le décor obligé de tout cela? Et que cette installation orientale en pleines Marches de l'Est symbolisait pour Voltaire une volupté d'existence qui, dès lors, semble la plus plausible réponse de l'homme au Destin? Non, puisque déjà *Babouc* veut « laisser aller le monde comme il va », que le *Crocheteur borgne* fait ses dévotions à la « jouissance du présent », et surtout que *Memnon*, en 1747, doute de la sagesse humaine. Mais précisément ce conte, que Stanislas avait dûment apprécié au début de 1748 (« Ce n'est pas *Memnon* qui m'ennuie », etc.), est repris cette année-là par le malicieux conteur, poussé dans le sens de cet « orientalisme » qui veut douter, dans toute destinée, de ces autonomies, de ces déterminations, de ces récompenses, que le christianisme tient au contraire à mettre en valeur dans une vie exemplaire : *Zadig* est imprimé sans retard à Nancy chez Leseure, expressément signalé sous cette forme par Durival, qui est un admirateur de Voltaire (*Description de la Lorraine*, t. I, p. 196).

« Quel est l'homme qui fait son destin? » disait amèrement Voltaire à Cideville, le 2 janvier 1748. Quelques mois plus tard, il semble plus affirmatif encore, si l'on peut dire, dans le sens de la négation ; il se prépare à l'assertion catégorique de sa lettre à M^me^ d'Egmont, 29 octobre 1755 : « ... La destinée se joue des hommes, qui ne sont que des atomes en mouvement, soumis à la loi générale qui les éparpille dans le grand choc des événements du monde... » M. Ascoli, qui note très justement (p. IX de son excellente édition de *Zadig*) l'étroit rapport souvent marqué « entre *Zadig* et la cour de Lorraine », aurait pu, croyons-nous, affirmer qu'avec le *kiosque* du roi ballotté par le destin, l'agrément et la volupté impliqués désormais dans un *carpe diem* fataliste s'étaient offerts en un décor symbolique à un alerte observateur.

* * *

L'incendie de ce fameux édicule par la malencontre d'un feu d'artifice, le 11 juillet 1761, devait sembler un fait assez mémorable

pour occuper la diplomatie : la correspondance de l'envoyé de France auprès du dernier duc de Lorraine (Affaires étrangères, Lorraine, t. 145, fol. 28) en donne, en effet, une expresse mention. Promptement reconstruit dès 1762, et par les soins de l'architecte Héré, le *kiosque* devait en fin de compte subir la déchéance commune à tous les ensembles architecturaux dus à l'ingéniosité de Stanislas : seul le mérite de la nouveauté revient à celui-ci[1].

Il va de soi que la seconde moitié du XVIII[e] siècle n'aura plus, à employer ce vocable de « kiosque », les scrupules de la première moitié : pourtant le *Dictionnaire de l'Académie*, qui, en 1826, admet ce « mot, emprunté du turc, qui se dit de certains pavillons qui sont dans les jardins », n'avait guère eu de prédécesseurs attitrés, et le *Dictionnaire des beaux-arts* d'A.-L. Millin (Paris, 1806), qui admet *pavillon* et sa dérivation italienne, n'a point d'article *kiosque*. Cependant les poètes n'avaient nullement attendu jusque-là pour faire montre, à son sujet, de documentation exotique ou de hardiesse linguistique; et voici

« Sur le sopha du Kan, sur des coussins bourrés,
Dans un Kiosque d'or de grilles entourés »,

citation qui vient comme de juste sous la plume du prince de Ligne à Barczisarai, le 1[er] juin 1787.

Avec une expérience moins personnelle, Jacques Delille évoque, dans ses *Jardins*,

« Les kiosks élégants, les fleurs toujours écloses »,

qui lui semblent caractériser l'opulence orientale; mais il bannit, dans les grands ensembles pittoresques,

« tout cet amas confus
D'édifices divers, prodigués par la mode,
Obélisque, rotonde, et kiosk, et pagode... »

Au contraire, l'ensemble composite des capitales modernes appellera, dans la contemplation de *Paris* par Alfred de Vigny,

« Des ombres de palais...
De châteaux forts, de kiosks et d'aigus minarets... »

Mais c'est qu'en effet l'embrouillement des civilisations, les contacts réels entre Occident et Orient avaient multiplié les approches

1. Sur le sort général des *kiosques*, parmi d'autres pavillons élevés dans les jardins, cf. W. Chambers, et aussi P. Martino, *l'Orient dans la littérature française au XVII[e] et au XVIII[e] siècle*. Paris, 1906, p. 346.

et atténué les surprises depuis les temps où, selon l'*Épiphanie de 1741*,

« Stanislas, ce roi polonais,
Fum*ait* sa pipe en Austrasie. »

F. Baldensperger.

UN ÉCHO TARDIF DE L'HOTEL DE RAMBOUILLET EN MOLDAVIE (1783)

Avec une parfaite connaissance de son sujet, armé d'une méthode impeccable, M. N. Condéescou, ancien élève étranger de l'École normale supérieure, nous conte excellemment l'*Histoire d'Alcidalis et de Zélide*, telle que l'imagina la préciosité française, ainsi que le voyage inattendu de cette *Histoire* en la Moldavie du XVIII[e] siècle[1].

C'est vers 1630 que Julie d'Angennes, la fille aînée de la marquise de Rambouillet et future marquise de Montausier, conçut le petit roman d'*Alcidalis et de Zélide*, une quelconque histoire d'amour contrarié autant que fidèle, agrémentée d'une substitution de personnes, de déguisements et de subterfuges puérils et de beaucoup d'aventures étranges, dont le rapt de l'héroïne par les pirates africains. Roman de sentiment et roman d'aventures, *Alcidalis et Zélide* reflète très exactement l'état d'esprit de l'époque, romanesque et conventionnel à souhait, nourri de souvenirs confus de l'*Astrée*, des *Nouvelles* de Cervantès et d'une foule d'autres lectures moins recommandables. Voiture, grand ami de la maison, se chargea de rédiger l'histoire, ce qu'il fit, non sans retard, en 1634. Mais, fantaisiste et paresseux, il n'acheva point la rédaction, l'interrompant au beau milieu d'un épisode palpitant. Il mourra avant d'avoir mené à bien son agréable mission. Car elle dut lui être agréable, à en juger d'après le style léger et alerte des pages qu'il nous a laissées.

Mariée depuis 1645 et jalouse d'une réputation que sa collaboration avec Voiture risquait de ternir quelque peu aux yeux d'un mari ombrageux, Julie fit tant qu'elle s'empara du manuscrit et ne le rendit qu'à son corps défendant, à Pinchesne, neveu et éditeur de Voiture. C'est ainsi que l'œuvre inachevée put paraître en 1658. Elle

1. *Istoria lui Altidalis şi a Zelidiei, Unul din primele romane franceze în limba noastră.* Academia Română. Memoriile sectiunii literare, t. V. Bucureşti, Imprimeria Natională, 1931, 43 p. in-8°.

souleva aussitôt beaucoup d'applaudissements et fit naître le regret de la voir sans conclusion. Le zèle d'un auteur obscur, Des Barres, s'employa bientôt à y porter remède, sous la forme justement d'une *Conclusion* publiée en 1668, déplorable suite, trop compliquée et fort indigne du maître.

On ne sait exactement par quelle voie les *Œuvres* de Voiture pénétrèrent en Roumanie : sans doute, quelque étudiant retour d'Italie ou de France en avait-il chargé ses bagages. Toujours est-il que nous connaissons le boyard moldave qui patronna la traduction d'*Alcidalis* par quelque secrétaire de sa maison. Ceci arriva en 1783. Trois manuscrits, en effet, circulèrent cette année de la traduction du roman, suivis en 1799 d'une quatrième copie, d'une cinquième en 1805. Il y en eut peut-être d'autres, aujourd'hui perdues ou enfouies dans des greniers. Quoi qu'il en soit, la traduction roumaine de la tendre histoire de Voiture passa en de nombreuses mains et a dû délecter une bonne partie de ce public moldave du XVIII^e^ siècle, sentimental et naïf, si friand déjà des aventures d'amour comme des aventures tout court qu'une riche littérature néo-grecque lui avait appris à goûter. On ne s'avisa pas de faire imprimer le manuscrit, l'imprimerie roumaine étant réservée à l'époque aux seuls ouvrages sérieux, historiques ou religieux.

Elle est assez habilement tournée, cette traduction, malgré les contresens dus à la pauvreté littéraire du langage moldave d'alors. Le plus curieux de l'affaire, c'est que, dédaignant le dénouement fastidieux de Des Barres, le traducteur n'hésita point à en imaginer un de sa façon, fort agréable d'ailleurs et qui ne défigure en rien l'original.

La conclusion de M. Condéescou vaut d'être retenue et on y souscrit volontiers : l'*Histoire d'Alcidalis*, à côté de *Télémaque* et de quelques autres ouvrages, prépare en Roumanie la voie à une influence française dont on sait l'énorme portée au XIX^e^ siècle. Le petit roman de Voiture fut un des premiers à être traduit dans les Principautés, portant ainsi au loin la renommée de l'esprit français, charge honorable que le gentil poète et moins encore son inspiratrice ne rêvaient certes pas de remplir un jour. Pour la littérature roumaine débutante, la version moldave de 1783 demeure significative à plus d'un titre : il faut y voir un exercice de style, profitable à l'assouplissement de la langue, mais aussi, à une époque où l'imagination nationale hésitait encore à voler de ses propres ailes, un essai de composition originale.

Un bref et clair résumé en français achève cet ouvrage.

B. MUNTEANO.

CONTRIBUTION A LA BIOGRAPHIE INTELLECTUELLE DE CH. NODIER

L'expérience de l'étranger joue un rôle essentiel, selon M. J. Larat, dans la formation de Ch. Nodier : il y trouve, en face de la tradition antique et universalisante, un spectacle national chaque fois nouveau, et cette synthèse de tradition et d'exotisme constitue l'une des « origines du romantisme français[1] ».

La courte période pendant laquelle il a été, au centre administratif des Provinces illyriennes, le rédacteur du *Télégraphe illyrien* est, à ce point de vue, plus qu'un épisode pittoresque de sa carrière littéraire : c'est une des étapes qui en marquent le progrès.

A l'issue des « années de désordre et de formation », M. Larat dégage deux thèmes mûris par cet intermède illyrien et qui en constituent les résultats littéraires : celui du brigand généreux qui mène à J. Sbogar et celui du vampirisme[2]. L'un et l'autre ont été copieusement étudiés; la critique a progressivement limité leur intérêt documentaire et précisé la part d'invention et de mystification de Nodier. On en trouvera dans Larat le bilan[3] : l'étude très complète de Jovanovitch sur la mystification de Mérimée dans sa *Guzla*, en 1910, semble avoir encouragé les critiques à restreindre l'authenticité des textes de Nodier. En même temps que Larat, un jeune érudit croate,

1. J. Larat, *la Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier; étude sur les origines du romantisme français.* Paris, 1923 (je citerai désormais : Larat, *Trad.*).

2. Larat, *Trad.*, p. 115 et suiv.

3. Cf. notamment Larat, *Trad.*, p. 135 et suiv. : il note que « Skerlić aborde le premier le problème des sources slaves » que complète T. Matić à qui « revient la priorité des conclusions » précises établissant en 1906-1907 les supercheries de Nodier, etc.

Notons que Skerlić (nous adopterons uniformément l'orthographe serbo-croate des noms propres), examinant l'étude par les romantiques français de la « poésie serbe » (*Srpski Književni Glasnik*, XII, 2), traite presque uniquement de Nodier et de ses poésies illyriennes, et émaille son étude de diverses inexactitudes : il cite dans un texte de Nodier de 1813 la plaine de Kalepo-Formio (*sic!*) pour Campo-Formio (*loc. cit.*, p. 755), ignore si le Sorgo que cite Nodier en 1832 est Michel ou Pierre ou Antoine, qui a écrit en France des articles sur Raguse (*ibid.*, p. 846), et ne croit pas à l'existence des mémoires sur la Dalmatie de Kriglianović que cite Nodier (*ibid.*, p. 849) et qu'on connaît bien : l'ouvrage d'Alb. Giov. Kreljanović, *Memorie per la storia della Dalmazia*, Zara, 1809, 2 vol., existe sous le titre indiqué par Nodier lui-même. Matić a déjà noté à ce propos (*Archiv f. slav. Philol.*, XXVIII, p. 325) que la traduction de la Luciole (*Stat.*, 77) n'est pas la « dernière » (Skerlić, 849), mais la première traduction de ce genre de Nodier!

R. Maixner, examinait spécialement le problème de l'Illyrie dans l'œuvre de Nodier, en traitant successivement du séjour de Nodier en Illyrie et des œuvres qui s'y rattachent, depuis les articles du *Télégraphe* jusqu'à l'étude sur les Morlaques parue en 1829 à l'occasion du livre que leur avait, en 1788, consacré la comtesse de Wynne-Rosenberg (celle-là même que Goethe prétendra avoir utilisée pour sa traduction célèbre d'Hasanaginica); il concluait que, malgré le caractère plus ou moins fantaisiste de ses récits, ses efforts pour faire connaître en France un pays largement ignoré font de Nodier « le premier slaviste français[1] ».

Ces études parallèles, probablement restées ignorées l'une de l'autre, analysent brièvement un certain nombre d'essais rédigés dans le *Télégraphe* en 1813, conçus dans le plan d'ensemble d'une *Statistique illyrienne* dont le texte détaillé ne nous était pas encore connu. C'est une lacune importante qu'a donc comblée récemment M. F. Dobrovoljc en publiant, au lendemain des fêtes du centenaire de l'Illyrie napoléonienne[2], cette *Statistique*[3].

Faut-il y voir, comme dans l'ensemble du bagage illyrien de Nodier, « plus de réputation fallacieuse que de réelles connaissances », auxquelles ses contemporains auraient eu le tort de trop croire? Nodier a-t-il « donné sur l'Illyrie plus qu'il n'en avait rapporté »? L'Illyrie ne lui a-t-elle proposé que des thèmes exotiques, dont la publication ultérieure ne relève que de l'ère de ses « derniers désordres » et de son ralliement opportuniste au genre frénétique de l'année 1820[4]?

La *Statistique illyrienne* me semble indiquer, en 1813, une pensée plus complexe; elle constitue plus qu'un premier inventaire du futur répertoire illyrien de *J. Sbogar* à *Smarra*. Elle précise, dès lors, quelques aspects généraux de la formation littéraire de Nodier.

La préface de Tavzes rappelle dans quelles conditions bien connues Nodier, chargé de la rédaction du *Télégraphe*, a été amené à concevoir la *Statistique*. Le *Télégraphe*, prévu en quatre langues[5],

1. R. Maixner, *Ch. Nodier et l'Illyrie* (en croate) : thèse de doctorat publiée dans le *Rad* de l'Académie de Zagreb, vol. 229, p. 1-48 et en extrait dans la *Revue des Études slaves*, vol. IV, fasc. 3-4, p. 252-263 (je citerai d'après le *Rad*) et dans le *Bulletin international de l'Académie de Zagreb*, vol. II, p. 98 et suiv.

2. Ajournée en 1909 et 1919, la célébration du centenaire a été solennellement fêtée en 1929 (cf. R. Warnier, *l'Illustration*, 26 octobre 1929, et *le Monde slave*, mars 1930).

3. Ch. Nodier, *Statistique illyrienne* (en français), notes de F. Dobrovoljc, introd. de J. Tavzes. Ljubljana, 1933, XVI et 160 p. Je citerai : *Stat.*

4. Larat, *Trad.*, p. 137 et suiv.

5. La question d'une édition en langue slave a été fréquemment discutée;

publierait les actes officiels, compilerait les gazettes du dehors, ainsi que les nouvelles intéressantes des provinces d'Illyrie : un feuilleton périodique renseignerait les lecteurs français, et d'abord les fonctionnaires des Provinces illyriennes, sur le pays de leur résidence.

Dès les premiers articles de la *Statistique*, les précisions de Nodier lui-même contribuent à éclairer sa pensée et, notamment, sa doctrine littéraire.

De ces articles successifs, imprimés du 17 janvier au 31 août 1813 (nos 5 à 70), et jamais réunis depuis, Nodier n'avait conservé que quelques-uns, dont il se servira plus tard, notamment ceux sur la poésie illyrienne, réédités à quatre reprises. Pisani le premier, puis miss Schenck et, d'après elle, J. Larat en France, divers auteurs, et notamment R. Maixner en Yougoslavie, ont énuméré et analysé les principaux. La liste qu'en dresse Larat, dans sa *Bibliographie critique de Nodier*, n'est pas tout à fait complète[1] : il ne cite que dix-huit articles, n'en donnant qu'un titre abrégé résumant approximativement leur contenu, et en omet d'essentiels : dans son étude sur Nodier, il n'en analyse que quelques-uns à propos du vampirisme et en suivant les indications sceptiques de ses prédécesseurs[2]. Maixner en cite vingt et un et analyse plus en détail ceux sur la langue, la littérature et l'histoire[3]. M. Kos a brièvement énuméré les principaux articles dans une courte étude qui rectifie sur plusieurs points les indications de Maixner et ne croit pas à l'existence des éditions en illyrien, serbo-croate ou slovène[4].

Dobrovoljc publie le texte de trente-deux articles, dont il attri-

on y a cru longtemps sur la foi du décret du 30 juin 1810 qui la prévoyait (*Stat.*, p. VII) et d'indications de Nodier lui-même, et, bien qu'on n'en possède pas d'exemplaire, on y croyait encore en 1923 (cf. Maixner, *op. cit.*, *Rad*, p. 4-8). Dobrovoljc énumère (*Statistique*, p. 125) les études plus récentes de la question et conclut que cette édition n'a jamais existé (p. 127). L'un des témoignages en faveur de son existence, évoqué notamment par Maixner (p. 8) et cité en détail par Dobrovoljc (*op. cit.*, p. 153), semble avoir été mal compris par le premier auteur : il se rapporte au texte « en slave vulgaire » des déclarations de Nodier à Fouché suivies de la communication du 11 août (*Stat.*, p. 94) qui ont pu être publiés isolément en langue du pays comme de nombreux actes et documents impériaux, indépendamment d'une édition slave du *Télégraphe*. Il serait souhaitable qu'on éditât ces textes, dont on conserve un grand nombre au Musée de Ljubljana (*Stat.*, p. 153).

1. Larat, *Bibliographie critique des œuvres de Ch. Nodier*. Paris, 1923, p. 35 et suiv. (je citerai : Larat, *Bibl.*).

2. Larat, *Trad.*, p. 135 et suiv.

3. Maixner, *Rad*, p. 10-15.

4. *Glasnik muzejskega drustva za Slovenijo*, VII, 1, p. 5 et suiv. : M. Kos, *le Télégraphe... et ses éditions*. Ljubljana, 1926-1927.

bue deux à un collaborateur de Nodier : il discute les attributions antérieures et publie en appendice sept articles qui ne sont pas de Nodier.

Cet inédit n'a qu'un défaut : l'auteur a voulu « laisser presque intact le texte de Nodier, réserve faite aux formes aujourd'hui tombées en désuétude, telles que monumens, foible », et qu'il a modernisées, mais en maintenant ailleurs l'orthographe de l'époque. Le « but plutôt pratique de l'édition » ne justifie pas cette méthode contradictoire qui nous prive à la fois d'un texte absolument authentique et d'un texte entièrement revu[1]. Il est regrettable également que les articles de la *Statistique* n'aient pas été numérotés, ce qui eût facilité leur désignation critique ; que ceux définitivement attribués à Nodier n'aient pas été plus nettement séparés des autres ; enfin que les notes copieuses et minutieuses soient renvoyées à la fin du volume, en un appendice peu lisible.

Pourtant, cette publication est importante dans l'œuvre de Nodier ; les articles en apparence les moins essentiels au point de vue illyrien sont les plus utiles à la compréhension de l'attitude de Nodier ; ils aident à restituer l'épisode illyrien dans le cadre général de sa pensée.

Les motifs de la *Statistique*, résumés par Nodier dans son premier article, rédigé au lendemain de son arrivée[2], indiquent une éducation et des préoccupations rationalistes : la *Statistique* aide à « établir les bases d'une sage administration et à coordonner les rapports d'une nation avec les autres[3] ». Certes, elle sera d'abord quelque peu désordonnée, mais on en tirera à la longue « un monument utile et durable qui ne coûterait plus d'autres frais qu'une facile disposition de matière ». Les formules encyclopédiques ont passé par là !

Et voici qui explique le zèle de Nodier, en quête de copie pour le journal qu'il gère, d'ailleurs, à son propre bénéfice : bien conçue, cette *Statistique* « offre un intérêt presque neuf aux recherches de l'homme de lettres ».

1. *Stat.*, p. 123. De là des transcriptions invraisemblables comme : le dégoût détournent (p. 7), Étopée (p. 60), annoce (p. 76), dont on ne sait qui rendre responsable.

2. Article publié le 17 janvier ; Nodier était arrivé en fin décembre et au plus tard le 2 janvier 1813 à Ljubljana (cf. lettre à Weiss de Ljubljana du 2 janvier, citée par Skerlić, *op. cit.*, p. 751). Son installation comme bibliothécaire est du 15 janvier (*Stat.*, p. 122) : le maire de Laybach avait protesté contre cette nomination contraire au décret organique de l'Illyrie (*Stat.*, p. 121).

3. *Stat.*, p. 1.

L'exemple que se propose Nodier n'est autre que l' « *Anacharsis* du savant Barthélemy, le modèle de la statistique ornée[1] ».

Ces premières indications se complètent bientôt. D'une part, la variété et l'extrême nouveauté du pays étudié séduit Nodier. Le cercle littéraire et savant du baron Zois l'a rallié à ses recherches sur le passé slovène et slave et à ses conclusions d'un slavisme fort romantique : « Quel pays, s'écrie-t-il dès lors, pour le littérateur, pour le grammairien philosophe, que celui qui a conservé une langue aborigène, une langue primitive comme ses montagnes[2] ! » Et, peu à peu, suivant ces guides et sa curiosité, il poursuit l'enquête illyrienne et en rédige le bilan provisoire dans ces articles enthousiastes que les commentateurs ont déjà largement utilisés et critiqués.

D'autre part, il n'oublie ni le but du *Télégraphe*, ni ses convictions d'hier : elles reparaissent au moment le plus inattendu.

Au programme publicitaire de son journal, il rattache des comptes-rendus d'ouvrages parus en France : les *Fables* d'Arnaud sont « un événement trop intéressant dans la littérature française » pour qu'on le taise : mais, tout en louant les « excellents apologues » d'un auteur digne de « parcourir encore, après la carrière de Corneille, celle de La Fontaine[3] », en définissant son originalité qui joint « le don de bien penser au talent de bien écrire » — et il en administre la preuve en une fable élogieuse pour Napoléon — il n'a garde d'omettre que « l'origine de l'apologue s'explique par la nature même des langues primitives » ; il se prépare inconsciemment à admirer bientôt d'autres témoignages de ces langues primitives.

Tel autre compte-rendu sur la bibliographie de textes italiens de B. Gamba, qui vient de paraître à Milan, permet l'étalage de sa compétence sur les cinq éditions de Machiavel qu'il a possédées[4], et il est enchanté, sans aller « au delà du département de l'Adriatique », d'éblouir en passant ses savants amis de Laybach. Ou bien, à propos du prospectus milanais d'une édition complète de Baretti, il en discute le plan, invoquant le témoignage de Baretti lui-même contre ce plan trop complaisant pour « des fadaises » que l'auteur a lui-même condamnées[5].

Mais, le plus souvent, il échappe à son sujet : à partir d'un compte-rendu d'actualité, d'une enquête informative qu'il étaie plus ou moins sur des réminiscences antiques ou des doctrines rationa-

1. *Stat.*, p. 1-3.
2. *Ibid.*, p. 2.
3. *Ibid.*, p. 13.
4. *Ibid.*, p. 35.
5. *Ibid.*, p. 91 et suiv.

listes, il rejoint les idées en vogue dans le milieu de Laybach ou les impressions séduisantes de son enquête illyrienne. Des convictions d'un romantisme inconscient s'imposent et s'insèrent à tout instant sur cette trame rationnelle.

Il se consacre méthodiquement à l'étude des principaux ouvrages documentaires récents ou anciens sur le pays de sa résidence et, peu à peu, passe de l'analyse à des exposés plus déductifs et synthétiques.

Ses études et ses goûts de naturaliste lui font apprécier l'*Entomologie carniolaise* de J. Scopoli, que lui a signalée le cercle savant du baron Zois[1], et il n'hésite pas, sur tel point, à la préférer aux travaux de Linné.

A propos d'histoire illyrienne et des *Carniolia* de Schönleben, il définit une méthode fort rationaliste, cite Tite-Live et Strabon et évoque d'après Appien l'analogie symbolique entre Illyrius et Gala, nés tous deux de Polyphème et de Galatée, aussitôt après avoir déclaré, séduit par une autre analogie entre les montagnes slovènes et jurassiennes, que « les premières institutions des peuples... sont les plus favorables à la poésie[2] ». Un état d'esprit post-ossianesque, favorable au culte romantique de la poésie populaire, se précise ainsi.

Examine-t-il les « Règles de droit et de morale, rédigées par Tournal à l'usage de la jeunesse des Provinces illyriennes », il proclame l'identité de la morale « dans tous les pays et dans tous les lieux » et préfère, à Montesquieu, Montaigne et la mélancolie de Pascal[3].

En même temps qu'Appendini, il examine en mars le « Coup d'œil rapide sur l'état actuel des sciences en Allemagne » de Fr. Tantini, de qui il souligne plus tard l'origine illyrienne[4]. De cette Allemagne « restée dans la circonscription littéraire », de l'Illyrie, qui doit à sa situation géographique sa « communauté avec les plus belles littératures du globe », il loue les travaux scientifiques, mais surtout les littérateurs : il note leur influence « sur l'esprit et le goût du siècle » et se déclare en faveur d'un idéal passablement classique. Il s'en prend à Oreste, « patron sur lequel on modèle tous nos mannequins tragiques et romanesques depuis Schiller », puis à K. Moor et à Werther[5]. Il s'en préoccupe au point de consacrer bientôt, après le 27 mai, une étude spéciale à « l'influence de Goethe et Schiller sur

1. Dobrovoljc rappelle que Marmont a fondé, pour ces savants, le Jardin des plantes de Ljubljana qui existe encore comme jardin botanique de l'Université de cette ville. *Stat.*, p. 127.
2. *Stat.*, p. 8-9.
3. *Stat.*, p. 19-20.
4. *Stat.*, p. 50.
5. *Stat.*, p. 53.

les nouvelles écoles dans la littérature française ». Certes, de bons ouvrages de son « troisième âge » assurent à Goethe un rang distingué parmi les classiques de sa nation, « mais l'influence de *Werther* a été funeste à la morale[1] ». Il s'en prend à cette « mort philosophique » trop longtemps en mode, n'épargne pas « René, ce malade qui n'aime rien, monstre heureusement idéal dont on ne pourrait trouver l'original qu'à Bicêtre », et il raille « le vague des passions » qui appartient à Goethe, comme à Schiller le mélodrame, « muse gigantesque et difforme ».

Il suffira, pour préciser l'intérêt de ces textes, de les comparer à ceux qu'a groupés Larat sur les étapes des conversions romantiques de Nodier : le rédacteur du *Télégraphe* n'a pas encore dépouillé l'auteur du « Parnasse du jour » qui, dès 1802, raillait « le père d'*Atala* » et dépasse ses jugements des conférences de Dôle (1808) sur *Werther*, « livre à jamais condamnable et à jamais admiré[2] ».

Ces textes, choisis parmi d'autres, le montrent en 1813 plus classique que romantique, au moins doctrinalement. Alors que déjà il s'est enthousiasmé pour les poésies illyriennes et la langue primitive, il décerne au roman *Marie ou les peines de l'amour* des éloges sévères pour René et que résume ce vœu : « Je voudrais que mes personnages offrissent plutôt l'idéal de la vertu que celui des passions[3]. »

Est-ce pure conviction? Ce classicisme s'inspire-t-il du désir de ne pas déplaire aux autorités, au grand maître dont dépend son sort précaire? Comme ces textes de 1813 font mieux comprendre que, rentré en France, agréé aux *Débats* comme critique littéraire, il y imprime, en 1814, ses articles sévères pour les étrangers, l'ossianisme, Schiller, etc.[4]!

Ce résidu des années d'éducation rationaliste et de formation traditionnelle se confirme ainsi d'une page à l'autre de la *Statistique* et cet aspect de Nodier qu'ont négligé les critiques, tout occupés à discuter le bilan de sa science illyrienne, est peut-être essentiel pour la compréhension de notre auteur.

Par une curieuse coïncidence, cependant, ces mêmes textes pleins de sagesse alimentent les « années de désordre » que Larat fait culminer dans le bilan littéraire du séjour illyrien.

Nodier a apporté un bagage hétéroclite de connaissances naturalistes et littéraires dans un milieu savant et patriote tout échauffé d'une science récente et d'un grand espoir national qu'alimente l'oc-

1. *Stat.*, p. 58 et suiv.
2. Larat, *Trad.*, p. 351.
3. *Stat.*, p. 73.
4. Larat, *Trad.*, p. 359.

cupation napoléonienne[1]. Suivant à la fois ses curiosités hâtives et diverses qu'active son besoin de copie et les suggestions séduisantes de ses nouveaux amis, il lit et résume des ouvrages documentaires qui, de plus en plus, le dérobent à ses propres doctrines!

Appendini, dans ses recueils de *Carmina*, complétés par un choix de *selecta illustrium ragusinorum poemata*, lui rappelle le grand débat des Anciens et des Modernes, mais lui fait aimer une poésie nouvelle : ses *Odes* ressemblent à celles d'Horace; chez ses illustres prédécesseurs, qu'il ne s'aventure pas à juger, Nodier retrouve le talent de Boscovich, les « couleurs gracieuses et vraiment grecques de Zamagna[2] », mais il aime surtout chez Appendini un « coloris de tristesse douce » qui sent son Chénier ou son Lamartine[3].

Dans la traduction de Strabon par Coray, il trouve la liste des îles et cités littorales, n'est pas bien sûr que Tragurium soit Trau[4], qu'il orthographiera Trao dans J. Sbogart[5], suit Strabon jusqu'à Apollonia avant de discuter le nom d'Illyria, pays dont il croit la race antérieure à la conquête romaine[6].

L'examen des *Réflexions économico-politiques* de Garagnin, parues en 1806, et que Dobrovoljc, rectifiant l'opinion de Maixner, attribue à bon escient, semble-t-il, à Nodier[7], lui propose une utile statistique de la Dalmatie ancienne, dont il cite les aspects contrastés, la situation délicieuse et l'état malheureux d'aujourd'hui : la misère des Morlaques les lui rend plus sympathiques encore.

Dans le compte-rendu (21 février) des *Mémoires pour servir à l'histoire de la Dalmatie* de G. Kreglianovitch, que Dobrovoljc contre l'avis de Jovanovitch attribue à Henri Boynest, secrétaire général de l'intendance de Dalmatie au temps de l'Illyrie[8], Nodier, à côté de considérations sur les routes vers l'intérieur, aura-t-il noté que « la langue (illyrienne) est parlée depuis le fond de l'Adriatique jusqu'à la Baltique et depuis la mer Noire jusqu'à l'Océan septentrional[9] »? En voici l'écho, sous sa plume, le 27 juin, à propos du dictionnaire de Vodnik, dont il publie le prospectus : ce dictionnaire se circonscrit au dialecte carniolais, qui participe de l'im-

1. Kidrič a récemment discuté, dans son étude sur Dobrovsky, l'importance de l'ère napoléonienne dans la renaissance slovène (Kidrič, *Dobrovsky*, p. 101 et suiv.). Il la reconnaît pourtant tout en lui assignant de trop étroites limites.
2. *Stat.*, p. 32.
3. *Stat.*, p. 17.
4. *Stat.*, p. 37.
5. Ch. Nodier, *Romans*, éd. Charpentier. Paris, 1862, p. 107.
6. *Stat.*, p. 38. On sait qu'une mission archéologique française a dégagé depuis la guerre les ruines d'Apollonie.
7. *Stat.*, p. 143.
8. *Stat.*, p. 143.
9. *Stat.*, p. 109.

mense variété d' « une langue qui se parle depuis l'Adriatique à la Baltique et de la mer Noire à l'Océan septentrional, sous la tente du janissaire et sous la hutte du Kamskadhale » : aux limites géographiques il ajoute une image ethnique; puis il ajoute, selon les convictions chères à Kopitar et au cercle de Zois : ce dialecte est « une des grandes divisions de la langue slave... qui porte tous les caractères d'une grande antiquité et d'une pureté autochtone (en italique), à tel point qu'elle est regardée par quelques savants comme le type de toutes les autres[1] ». Le Slovène Bohoriez assignait, dès 1584, aux langues slaves, un domaine analogue[2].

Ainsi se précisent des conclusions d'un romantisme indiscutable en faveur des aspects inédits et splendides de la civilisation primitive des Illyriens : une Dalmatie presque sauvage, telle que la décrit H. Boynest dans une *Statistique de Dalmatie*[3], mais où le beau ciel et la température douce effacent « la lugubre teinte » de misère noble de ses habitants. C'est l'époque où il voudrait visiter Raguse[4], mais doit se contenter d'un enthousiasme livresque que, probablement, alimentent la sympathie de commande de son milieu et de nouvelles lectures; en août, il reproduit, d'après Depping, des extraits d'Appendini sur Raguse, son rôle historique, ses coutumes, « son beau territoire avec ses nombreuses montagnes, sa ceinture d'îles fertiles ou austères » : « Les Ragusains, note-t-il, prétendent qu'il faut habiter leur territoire pour bien comprendre Homère »; pour lui, il reproduit sans contrôle la note selon laquelle « un Illyrien, nommé Kacich-Miossich, publia au milieu du XVII^e^ siècle (*sic*) un recueil de chroniques nationales en vers », qu'il semblait ignorer précédemment et qui date du XVIII^e^ siècle; il note, de même, que « rien n'est plus romantique que le lac de l'île de Malte » : c'est l'île de Meleda qu'il a citée tout auparavant, sans peut-être l'identifier sous son double nom[5].

Parallèlement, passionné de son sujet, il s'essaie à des essais plus synthétiques où le guide, avec un bagage fraîchement assimilé, le conseil de ses amis slovènes, plus ou moins collaborateurs du *Télégraphe*[6].

On a souvent discuté le contenu de ces articles documentaires enfin réunis.

1. *Stat.*, p. 79 et suiv., la similitude de ces textes avec ceux de Boynest explique-t-elle que Jovanović ait attribué à Nodier l'article cité ci-dessus?
2. Cf. Léger, *le Panslavisme*, p. 48.
3. *Stat.*, p. 113 et suiv.
4. Larat, *Bibl.*, p. 21, lettre à X. parlant d'un projet de voyage à Raguse.
5. *Stat.*, p. 95 et suiv.
6. Les textes de la *Stat.*, p. 3 et 10, indiquent cet appel de Nodier à de bénévoles collaborateurs locaux.

Tout le mouvement ossianesque préromantique autant que ses expériences illyriennes inspirent à l'auteur des *Essais d'un jeune barde* (1804) ceux sur la poésie illyrienne (avril-juin) : on l'y voit développer l'analogie entre le Jura et les Alpes juliennes, qui, par la pureté de leur ciel, la beauté des productions, la grandeur des événements, donnent à leurs bardes une foule d'inspirations que notre poésie n'a pas reçues[1]. Approximations qu'aggrave l'indication géographique, dans ces Alpes slovènes, d'une poésie populaire dont il semble n'avoir connu effectivement que des textes morlaques, c'est-à-dire dalmates. Les critiques ont insisté sur ce que Nodier doit dans cette étude à Fortis, dont cependant Nodier assure n'avoir pas eu en main la traduction française[2]; inutile supercherie que Nodier dément lui-même en critiquant cette « mauvaise traduction[3] » et en discutant la description par Fortis du chant morlaque[4]. Il fait remonter ces chants « au delà du XIV^e^ siècle », où Fortis les situait vaguement, mais il précise moins encore... Il sait avec Fortis que le domaine morlaque est, en gros, celui du littoral dalmate[5], où il n'a jamais séjourné, mais il explique comment il a entendu un chanteur morlaque authentique, lors « d'un voyage de nuit sur les bords de l'Adriatique » ; il se contredit légèrement en ajoutant qu'il quittait précisément « les plaines historiques de Campo-Formio ». Cette double indication laisse supposer, sans l'établir indiscutablement, qu'il s'agit ici du voyage d'arrivée de Nodier à Ljubljana, en fin décembre 1812, qui le mena, selon son propre témoignage, du soleil adriatique aux plateaux neigeux et aux « rigoureux sommets de la Carniole » qui peuvent[6] être de la région de Campo-Formio, entre Udine et Gorica[7] : plus tard, il reconnaît n'avoir vu, outre la Carniole, que Trieste et Gorica[8], et sa belle description de Trieste[9] semble en indiquer une vision printanière : l'illusion d'une rêverie shakespearienne, qu'il évoque dans la *Statistique* et qu'il utilisera dans *J. Sbogar* (p. 121), le bruit étrange d'un chant morlaque dans cette plaine déserte la nuit semble s'expliquer plutôt par la surprise de l'arrivant, en décembre, à qui son « postillon dalmate », peut-être venu de Dalmatie servir dans l'un des relais impériaux, vaut

1. *Stat.*, p. 40.
2. *Stat.*, p. 44.
3. *Stat.*, p. 89.
4. *Stat.*, p. 43.
5. Cf. Fortis, lettre sur les Morlaques, 1778, p. 3 et suiv.
6. D'après Pascal, au pays de J. Sbogar, le *Correspondant*, 10 juillet 1915.
7. Lettre à Weiss, d'après Jovanović, *la Guzla*, p. 69.
8. En 1815, à propos du livre de Breton sur l'Illyrie, art. cité par Maixner, *Rad*, p. 17.
9. Cf. *Romans* de Ch. Nodier, cit., p. 101.

cette illusion. Observons, d'ailleurs, que plus tard, à la cour de Laybach, Nodier a pu entendre quelque chanteur morlaque, dans ces fêtes où il rencontrait, parmi les uniformes et les robes de Paris, des pandours, des chefs auxiliaires croates, etc.[1].

A propos de la *Guzla*, effort d'interprétation : les modulations du pismé dalmate, « comme ceux du ranz suisse, seraient une imitation très naturelle des bruits de la réfraction de la voix humaine dans les gorges et dans les rochers »; puis, dans le commentaire des sobres beautés de l'Hasanaginica, dont on a discuté minutieusement l'interprétation par Nodier, la comparaison avec « un vers fameux » d'*Andromaque*, qui semble annoncer, quelques semaines plus tard, les tirades contre Oreste[2]. Et, comme en amende honorable après cet hommage au chant primitif des Morlaques, il insère dans son étude, au lendemain de la lecture d'Appendini, l'étude et la traduction d'après le texte italien de Stulli, du *Vers luisant* de Giorgi qu'il retraduira plus tard en publiant *Smarra;* il le compare, pour sa grâce anacréontique, au *Sphinx* de M^me^ de Krudener et à la *Violette* de Goethe[3]! Ainsi, son zèle illyrien s'établit lentement. Héritier et lecteur de « Corinne », il a rêvé comme elle d'une Dalmatie mythologique où de Saint-Marc de Venise, devant les « traces des mœurs populaires et des usages antiques » associés, Corinne et Oswald aspiraient à voir « dans les mœurs, les costumes, le langage » quelque chose d'original où vivent des « improvisateurs » dont « la poésie ressemble à celle d'Ossian » (*Corinne*, XV, 8 et 9). Ainsi tour à tour élève des souvenirs classiques et disciple des doctrines rationalistes, mais séduit par l'originalité native du Midi, on le voit, dès l'abord, admirer le caractère primitif de la langue illyrienne à laquelle il consacre une longue étude : c'est probablement David de Saint-Georges qui l'y avait préparé : le digne représentant des doctrines celtisantes croyait à la vertu originelle de la langue et de la philosophie celtiques auxquelles il ramenait jusqu'à la philosophie grecque[4]. L'auteur du *Dictionnaire des onomatopées* (1808), qui discutera plus tard les dictionnaires rédigés en commission académique avant de rejeter les enrichissements exotiques du langage, a, dès Paris, rencontré le Ragusain Ant. Sorgo ou au moins lu, dans les *Mémoires de l'Académie celtique de Paris*, son mémoire sur la langue et les mœurs des peuples slaves publié en 1808, dont Kopitar dira plus tard : « Solche Albernheiten koennen nur Ragusaner zu Markte

1. *Stat.*, p. XI, d'après Madelin, *Fouché*, p. 247.
2. *Stat.*, p. 46 et suiv.
3. *Stat.*, p. 77 et suiv. et 149.
4. Larat, *Trad.*, p. 227.

bringen[1]. » Il a pu y trouver cette comparaison entre le celtique et le slave, d'autant plus séduisante et enivrante que, si le celtique est presque disparu, le slave est resté « une langue vivace et florissante » dont ne se soucie nulle académie et dont l'étude illustrera le *Télégraphe* et son rédacteur[2].

Grâce à Boynest, il a retrouvé chez Kreglianovitch — que Skerlić ignore un siècle plus tard! — cette conviction que l'illyrien est une langue immense; il l'affirme en juin, à propos de Vodnik, comme il la déclarait aborigène dès son arrivée, sur la foi de ses premiers amis slovènes. Émule de Sorgo, il entend parler de son projet d'Académies slaves de Raguse et Ljubljana[3] et s'en inspire probablement pour le plan d'Académie libre illyrienne qu'il soumet en 1813 à Bertrand[4]. Victime de Sorgo, dont il loue l'étymologie slave de Jehovah, il se hasarde à d'ébouriffantes étymologies, dont Pisani a dit déjà qu'elles sont un tissu de contresens[5], déduit ciboule, plante à tuyau, de *civ* (tuyau), ne doute pas que « *pesm* ait pu produire *psalmus* et même *poéma* », établissant ainsi l'antériorité du slave sur les langues antiques..., et que pétrifié, resté comme une souche, s'explique en somme par le radical *stip* qui a dû signifier tronc d'arbre[6]! Peut-être a-t-il sérieusement discuté de ces fantasmagories avec Sorgo lui-même qui, d'après des lettres récemment publiées[7], a séjourné, en 1809, dans ses propriétés près de Raguse, désireux soit de les mettre en vente par une « affiche sur le *Télégraphe* », soit de les échanger, grâce à Marmont, pour des biens domaniaux en Carniole, et qui, passé à Laybach en 1811 et à Venise à l'automne 1812, séjourne encore à Trieste en février 1813.

Certes, il reconnaît que « les romans sont presque aussi vraisemblables que les étymologies[8] », et il évoque au sujet de la langue les études des grands rationalistes de Bacon à Leibniz et Adelung, mais il reste tenté de croire à l'origine commune d'une langue mère inconnue et que nous ne connaîtrons jamais[9]. Il croit volontiers que le slovène est, selon Kopitar, par sa pureté, le type des autres langues slaves, mais il hésite encore à reconnaître dans le psa d'un dialecte illyrien recueilli par Bella le cas décliné du pas des Dal-

1. Cf. *Stat.*, p. 144.
2. *Stat.*, 1er article sur la langue illyrienne, p. 62.
3. Cf. Kovačević, *Strani pregled, Beograd* (revue de littératures étrangères fondée en 1927, disparue en 1929), vol. I, 3, p. 260 et suiv.
4. Cf. *Stat.*, p. 144, d'après Jovanović, *la Guzla*, p. 76.
5. Larat, *Trad.*, p. 36.
6. *Stat.*, p. 67 et suiv.
7. Par B. Kovačević dans *Strani pregled*, III, 1-2, 1929, p. 43 et suiv.
8. *Stat.*, 3e article, p. 71.
9. *Stat.*, 2e article, p. 65.

mates », ce qui fait quelque peu douter de son flair grammatical[1] ; mais il ne se prive pas, le 25 juillet, parallèlement aux études de Boynest sur le climat dalmate[2], d'expliquer les dénominations des vents en italien par leur importance pour les marins vénitiens ou génois[3].

Enfin, la même sympathie irraisonnée pour les mœurs primitives lui fait décrire minutieusement, selon Fortis, les *Coutumes des Morlaques* (15 et 29 juillet). Il y voit la preuve que les civilisations les plus durables sont celles « dont les circonstances ont heureusement borné les progrès », évoque à ce sujet Lycurgue et Rousseau et, rejetant les « plans de perfectibilité... prônés par les philosophes », loue d'après Fortis les mœurs morlaques, l'amitié artificielle des pobratimés, qui dément le scepticisme de Hobbes, etc., mais il laisse cette étude en suspens[4].

Tel est essentiellement le bagage illyrien de Nodier, dont la publication in extenso de ces textes permet de mieux juger. Les commentateurs soucieux de valeur documentaire ont dit l'essentiel sur la fantaisie et l'exactitude des observations de Nodier. Il semble qu'on puisse ajouter quelques remarques plus générales sur le problème littéraire qu'elles nuancent.

La méthode en est opportune et pragmatique : les articles se succèdent sans ordre rigoureux : solidaires du plan général d'information à deux degrés du *Télégraphe*, on devine que Nodier en subordonne les exigences logiques à celles de sa curiosité, sinon au besoin régulier de copie parfois avoué. Malgré cette diversité louable, l'ensemble constitué en six mois de labeur présente des traits communs et ce bagage rapide est singulièrement plus riche que celui qu'amasseront plus lentement bien des spécialistes dans des cas analogues.

Dans ces exposés variés, on devine l'érudition toute fraîche, le déballage enthousiaste des découvertes de la veille et parfois une abondance qui dissimule les insuffisances de documentation : l'auteur se sauve par un adroit verbiage ou une copieuse introduction, annonce des suites qui ne viennent pas ou passe allègrement à d'autres sujets.

Le bagage scientifique amassé par Nodier n'est pas considérable, mais il serait difficile de lui en tenir rigueur. Trop peu d'ouvrages généraux guidaient son désir d'enquête : après un siècle, on ren-

1. *Stat.*, p. 80.
2. *Stat.*, p. 116.
3. *Stat.*, p. 86 et suiv.
4. *Stat.*, p. 83 et suiv. et 87 et suiv.

contre encore aujourd'hui des difficultés analogues pour orienter un premier tour d'horizon...

Dès le début, il s'est fait reprocher, dans le domaine de l'histoire illyrienne, des « omissions fâcheuses pour l'honneur littéraire de l'Illyrie » et s'est adroitement justifié, tout en recherchant une histoire générale, de n'ignorer point une foule d'ouvrages qu'il énumère sans que rien nous prouve qu'il les ait lus. Peut-être les a-t-il simplement notés dans la bibliothèque de Zois[1].

Ses connaissances philologiques sont de seconde main, ses hypothèses fantaisistes; il ne distingue pas les formes déclinées et partage la naïveté de Sorgo ou de Kopitar, allant jusqu'à situer l'illyrien avant les langues antiques. Discutant des nuances poétiques de la traduction d'Hasanaginica en 1813, et derechef en 1821, il ignore encore en 1832 la traduction de Goethe qui figurait, dès 1813, dans une bibliothèque de Ljubljana[2]. Il est si volontiers imprécis qu'il suffit à un critique de rencontrer dans la *Statistique* un article de notations précises pour l'attribuer à un autre que Nodier[3]! On s'étonne de voir son soin à dissimuler des sources indiscutables, comme Fortis ou les amis du cercle de Zois, alors que Boynest cite Zois[4]. Tout ceci le fait soupçonner d'avoir voulu « épater[5] » et d'avoir effectivement rapporté d'Illyrie « plus de réputation fallacieuse que de réelles connaissances[6] ».

Il reflète tour à tour les notations de Fortis ou les orgueils nationaux et scientifiques mûris, à la fin du XVIII[e] siècle, dans les cénacles de Ljubljana, où les encouragent la proclamation des Provinces illyriennes et l'hommage rendu par la France à la langue nationale.

Pourtant, certaines des observations de Nodier, mises en doute dans la révision sceptique effectuée par les critiques yougoslaves suivis de leurs confrères français, résistent à cette critique. L'orgueil des Slaves du Sud les rend rétrospectivement susceptibles envers l'aspect archaïque de mœurs pittoresques dont Nodier, séduit, veut parer leur pays pour séduire à son tour ses lecteurs : s'il loue volontiers sans contrôle chez les Morlaques des coutumes rustiques et primitives, encore convient-il de ne pas taxer uniformément

1. Cf. sur cette bibliothèque une étude de Kidrič dans *Zgodovina slovenskega slovstva*, III, p. 395 et suiv., complétée par un article de Kidrič dans le *Zbornik Rēsetar* (p. 307 et suiv.), établissant qu'en 1810, la bibliothèque de Zois possède, entre autres, les ouvrages d'Appendini, Kačić, Stulli, etc., que Nodier a pu y consulter.
2. *Stat.*, p. 141.
3. *Stat.*, p. 154.
4. *Stat.*, p. 103.
5. Maixner, *Rad*, p. 47.
6. Larat, *Trad.*, p. 135.

d'inexactitude tous ces traits. Le dernier biographe yougoslave de Nodier, R. Maixner, adopte à cet égard un scepticisme exagéré : dans son compte-rendu des *Débats*, en 1815, sur l'*Illyrie et la Dalmatie* de Hacquet, traduit à Paris dès 1814 et reproduit dans les *Mélanges de littérature et de critique*, Nodier décrit d'après l'auteur allemand — qui, d'ailleurs, s'est exprimé favorablement, de son côté, sur les recherches illyriennes de Nodier — une scène de noces fictives : au chevet du jeune défunt, une parente en parure rituelle de fiancée symbolise la « fiction du plaisir et de l'amour au tombeau d'un jeune homme qui n'a pas été heureux » et il y voit « la plus touchante des institutions humaines ».

« Mystification des plus laides », s'exclame Maixner! Il consent que Nodier ait vu une ou deux fois quelque enterrement illyrien catholique; il veut bien croire à l'exposition du défunt, selon Lovrić, et même au repas funèbre selon Fortis — comme si ce n'était un usage universel — et même à la présence de compagnons, selon Hacquet, mais attribue la fiancée du mort « à l'imagination » de Nodier[1].

Est-ce chez notre critique insuffisance d'information ethnographique ou n'est-ce pas plutôt une manifestation — inutile autant que fréquente dans les milieux croates — de cet esprit éclairé qui répudie tout ce trésor traditionnel de coutumes séculaires et pittoresques dans la crainte puérile d'être classés dans une zone inférieure de civilisation? Il me suffira d'indiquer, à la défense de Nodier, que cette coutume du mariage fictif à la mort d'un adolescent est un fait ethnographique souvent observé dans tout le domaine yougoslave, et spécialement croate, et que, de nos jours encore, les héritiers de Nodier pourraient encore en être témoins[2]. Aussi bien Nodier avait-il, bien avant l'Illyrie, noté ailleurs des coutumes analogues; n'est-ce pas une allusion, dans le *Peintre de Salzbourg*, que ce détail des funérailles de Cornélia : « Le linceul était blanc, et on y avait attaché une petite couronne de fleurs, semblable à celles dont on pare le front des vierges[3]. »

Cet exemple permet de supposer que, tout en reproduisant parfois des témoignages insuffisamment vérifiés, Nodier reste souvent

1. Maixner, *Rad*, p. 18.

2. Cf. en particulier pour le domaine indo-européen Schrader (*Reallexikon : Totenhochzeit*); pour le domaine yougoslave Sneeweiss (*Glasnik skopskog naučnog društva*, V, 263). Je dois à l'obligeance du Musée ethnographique de Zagreb de nombreuses précisions à ce sujet.

Le *Jutarnji List* du 23 avril 1933 a publié d'intéressants détails du village d'Orehovo, notés par St. Šajnović et commentés par S. Berger, directeur du Musée, attestant la permanence de ces coutumes jusqu'à nos jours.

3. Nodier, *op. cit.*, p. 36.

d'accord avec la réalité, même si son expression la pare d'un charme suspect ; et, si porté qu'on soit, après la découverte des mystifications indiscutables de Mérimée et de Nodier lui-même, à douter de ses indications, il convient de ne pas les suspecter d'office en raison de leur étrangeté pittoresque.

Explorateur bienveillant, Nodier se hâte, en tout cas, de dresser un bilan : il n'en ignore pas le désordre, mais croit à son utilité[1].

Son apport concret reste au total médiocre : articles commencés sur un thème précis, développés en digressions ou masquant mal ce qu'il ignore, plan d'ensemble hésitant, mal équilibré. On ne saurait pourtant méconnaître la valeur et l'ampleur de l'effort et les difficultés matérielles qu'il suppose, le zèle de cette année de mise en train, le volumineux bagage qu'en rapporte Nodier.

Si la *Statistique* ajoute peu à ce que nous savons de cet intermède illyrien et à l'étude déjà riche de ses résultats littéraires, elle a un double mérite.

Elle précise sur quelques points les suggestions de Nodier en faveur des progrès de l'illyrisme, devenu un système de réveil culturel : il exprimait le vœu qu'un homme instruit, spirituel et sensible s'occupe de recueillir ces vieux monuments de la poésie illyrique et de les faire imprimer en corps[2] ; quelques années plus tard, Vuk s'y attachera : de l'essai précurseur de Kačić, Nodier n'a pas connu d'abord (11 avril) le nom, qu'il cite le 19 août d'après Depping. Il s'intéresse au projet d'Académie slave, première ébauche de cette Académie de Zagreb où aboutit scientifiquement le réveil illyrien des années 40. Faut-il noter que déjà, d'après le plan de Sorgo, prévoyant une académie à Raguse et l'autre à Ljubljana, ce sont les cités mises en vedette par l'occupation napoléonienne où ces projets paraissent aux Yougoslaves devoir alors se réaliser le mieux. Il n'est question ni de Zagreb, restée en dehors de l'empire, ni de ces métropoles régionales slovènes dont on sait la résistance, jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, au mouvement centraliste en faveur de Laybach, que favorisa l'Empire[3]. Un premier essai de collaboration entre chercheurs français et slaves du Sud s'esquisse même, à l'appel de Nodier, dès le début de la *Statistique* : on a vu comment il fit appel à ces collaborateurs bénévoles et fut aidé, sinon corrigé, par eux.

1. *Stat.*, p. 3.

2. *Stat.*, p. 43. Sans doute concevait-il par là surtout les vieux monuments de la littérature ragusaine (Jovanović, p. 75), mais ses articles indiquent aussi sa curiosité pour la tradition de chants populaires.

3. Cf. not. Prijatelj, dans les *Rasprave* de Ljubljana, vol. I et suiv.; et Kidrič dans son étude sur Dobrovsky.

Ajoutons la sincère affection qu'il porte à ce peuple : il le défend contre les exactions des autorités et risque, si on l'en croit, la colère de Fouché pour avoir plaidé la cause de paysans révoltés par les excès du fisc : il prend leur défense et veut publier en slave, dans le *Télégraphe*, un article en leur faveur[1]. Il y rappelle généreusement aux intendants, au nom du gouverneur général, que « les paysans sont des hommes et qu'ils ont des droits que les lois garantissent à tous[2] ».

On souscrira donc au jugement du préfacier Tavzes : « Il provoqua par son travail... un intérêt indéniable pour la nation supprimée et lui rendit service même par ses exagérations. »

Cette *Statistique*, publiée en hommage à Nodier, nous éclaire sur un aspect de sa biographie intellectuelle. C'est encore une « année de désordre » que cette année illyrienne, et de tels textes illustrent à nouveau la « duplicité entre ses pratiques et ses théories littéraires » que Larat a identifiée surtout au point de vue de ses publications proprement littéraires; mais, surtout, on s'étonne moins de la réaction antiromantique qu'accuseront, en 1814, ses articles des *Débats* (qu'on eût pu expliquer surtout par le désir de plaire aux maîtres de demain pressentis dès lors dans l'effritement de l'Empire), de ses déclarations antiossianesques et de sa sévérité pour les « exécrables horreurs de Schiller », que la *Statistique* de 1813 a déjà formulées en précisant ce thème : l'influence allemande et anglaise est dangereuse, combien serait plus sain l'appel aux littératures et aux civilisations primitives ! Et n'est-ce pas dans cette voie qu'à l'Arsenal il guidera ses jeunes disciples ?

Par là, le classicisant Nodier se révèle en même temps un romantique nouveau style : au delà de *Werther*, il annonce l'ère des *Orientales* et presque de *Salambô :* il est sensible au pittoresque plastique, en même temps qu'aux mœurs touchantes. Parti d'un plan rationaliste de *Statistique*, le voici, après des introductions doctrinales[3] ou pédantes[4], entraîné à son insu à admirer un peuple autochtone et héroïque : la Dalmatie « d'Épidaure, d'où partaient les oracles d'un dieu », est aussi celle de « la pastorale Salone » et, près de Ljubljana, peut-être a-t-il visité « le lac miraculeux de Lugée qu'a chanté la Muse du Tase[5] » : mais c'est aussi la terre des Morlaques, « dont le commerce a corrompu les mœurs antiques[6] », et de leurs

1. Texte cité, *Stat.*, p. 151.
2. *Stat.*, p. 94.
3. Cf. celle sur le roman Marie, *Stat.*, p. 72.
4. Cf. celle sur la langue illyrienne, *Stat.*, p. 65.
5. *Stat.*, p. 2, c'est le lac de Crknica; cf. *Stat.*, p. 126.
6. *Stat.*, p. 90.

poètes, « improvisateurs des déserts », aux « sauvages accents[1] ». C'est en 1819 seulement que, dans *Jean Sbogar*, il sacrifiera à la « mode du frénétique », démentant une fois de plus par l'opportunisme de sa littérature la tendance assagie de sa doctrine; c'est en 1821 seulement qu'après le *Vampire* (1820), *Smarra*, « traduit de l'esclavon », brodera sur les thèmes de vampirisme que lui a confirmés Fortis, après tant d'autres, et qu'il n'a mentionnés qu'en passant dans le *Télégraphe*[2].

Il n'en est pas moins instructif de noter, dès 1813, dans ces textes publiés enfin en 1933 par des soins opportuns, ce partage de tendances, cette dualité d'attitudes que les biographes ont déjà notée chez le séduisant polygraphe Nodier, qui le premier attira l'attention du romantisme français sur les trésors pittoresques des Slaves du Sud et les réserves de pittoresque de l'Europe sud-orientale. Cette tradition nationale persistante et impressionnante n'a-t-elle pas contribué à encourager chez Nodier la « restauration des traditions nationales » que note Larat au lendemain du séjour illyrien[3]?

Dans le style même de Nodier, on relèverait tels détails d'inspiration illyrienne, par exemple cette image qu'admire Sainte-Beuve du « vol des goélands qui descendent en roulant sur eux-mêmes comme le fuseau d'une bergère échappé à sa main[4] ».

Si elle ne modifie guère la silhouette d'ensemble de notre auteur et n'ajoute pas grand chose au bilan positif des études slaves de nos romantiques, si le Nodier mystificateur s'y révèle autant que l'observateur zélé des traditions locales, la *Statistique* confirme et illustre un cas type de cette étude nouvelle qui, née dans l'enthousiasme herdérien, se mue en enquête scientifique : après *J. Sbogar*, *Smarra* et ses poèmes reconstitués, « secrètes et poétiques conquêtes[5] », après la *Guzla* et les pastiches heureux de Mérimée, nous verrons Stendhal, nommé par hasard à Trieste, rêver aussi d'excursions adriatiques vers Raguse et Dozon transcrire et traduire, on l'aura vu, des poèmes authentiques; ainsi, l'exotisme romantique est, à partir de Nodier, le générateur immédiat d'enquêtes scientifiques restées précieuses.

R. Warnier.

1. *Stat.*, p. 42.
2. Larat, *Trad.*, p. 127.
3. Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, t. I, p. 460.
4. Sainte-Beuve, *Ibid.*, p. 472.
5. Larat, *Trad.*, p. 141.

EDGAR QUINET ENFANT
ET LE VIOLONISTE CROATE

Les grands remuements de peuples restent rarement sans résultats — même dans des activités fort éloignées de ce qui cause le plus souvent migrations et invasions. C'est ainsi que l'on a pu, à propos du fondateur de la philologie romane en Allemagne, Fr. Diez, rappeler qu'en 1814 le jeune étudiant qu'il était encore, faisant partie d'un corps de volontaires hessois, avait séjourné un mois à Lyon et aux environs, s'était intéressé, de Nantua à Cerdon, à la langue et aux usages des habitants et s'était trouvé, au retour, singulièrement documenté sur la paysannerie française du sud-est. Dans le même temps et dans la même région, c'est une action inverse qu'un simple garnisaire croate, sans s'en douter le moins du monde, exerçait sur un enfant des Dombes, Edgar Quinet, musicien encore débutant à cette heure. Écoutons l'*Histoire de mes idées* (édition Germer Baillière, s. d., p. 185) :

Un jour de septembre [1815], le soleil était à peine levé; tout le monde endormi. J'étais debout, selon ma coutume, sur mon lit, et je m'escrimais à de furieux arpèges. Un hussard croate, réveillé par ce terrible Orphée, s'élance dans ma chambre; sans me laisser le temps de résister, il s'empare de mon violon. Mais avant que j'eusse pu m'indigner, quel étonnement! quels ravissements, grand Dieu! quels chants! quels accords! quelles mélodies inouïes! C'était bien la féerie que je m'étais représentée. Je restais immobile, pétrifié, les bras tendus. Cependant, le hussard, grand violoniste, se promenait de long en large, tout à son inspiration, sans faire attention à mon attitude...

Se demandant par quel prodige le jeune Edgar a pu, dans l'espace d'une nuit, perfectionner jusqu'à une telle virtuosité son jeu balbutiant, la mère de l'enfant et une servante se glissent jusqu'à la chambre du miracle :

Elles ouvrent la porte et regardent. Je les vois et je frémis. Par bonheur, le soldat tournait alors le dos en marchant vers la muraille opposée. Elles le virent sans être vues, et

n'eurent que le temps de fuir. Bientôt le hussard s'interrompit et me rendit le violon, comme il l'avait pris, sans prononcer un mot...

Cet incident semble avoir marqué, dans la vie enfantine de Quinet, si fortement imaginative et sensible en pleine Bresse « mauvaise », une date que le futur émancipateur libéral a lui-même tenu à rappeler. Prestige profond de la musique, considérée non comme un superficiel amusement d'oisifs, mais comme une des plus profondes confessions qu'une âme, individuelle ou collective, puisse manifester? Secrètes inflexions dont des nationalités *en puissance* sont capables, avant l'heure, de se sentir possédées? Et peut-être, qui sait? pour le futur auteur des *Roumains*, précoce intuition de ce qu'il y avait de complexe et de disparate dans les armées qui envahissaient la France et ne devaient pas tout à fait, a-t-on pu dire dans les pays danubiens, sortir de là comme elles y étaient entrées?

F. B.

UNE « LÉGENDE MAGYARE » DE NICOLAS MARTIN

Si l'on est un poète allemand pour un quart, flamand pour un autre quart et français pour le reste — c'est ainsi que Nicolas Martin se définit lui-même dans son *Autobiographie printanière* — n'est-on pas prédestiné à subir les influences les plus disparates? Notre poète confesse celle de Novalis; ensuite de nouveaux horizons lui furent montrés par Goethe (les romantiques ont toujours possédé le talent de se créer de nobles aïeux!). Un autre enchanteur qui le retint — rapprochement significatif — fut Uhland. Il quitte ce dernier pour Wilhelm Müller. « Puis je passai tour à tour, dit-il, à Chamisso, le sensible railleur; à Justin Kerner, le plaintif élégiaque; à Rückert, le Saadi de l'Occident. » Feuilletant ses volumes de vers — d'aimables in-18 — on peut découvrir ses autres prédilections : il évoque les noms d'Horace et de Pétrarque, apostrophe Robert Burns et Henri Conscience, traduit Platen, adresse des strophes vagues et mélancoliques à « Alfred, noble ami » — et c'est Alfred de Musset. *Le Presbytère*, recueil plus ambitieux, dont la veine d'inspiration familière et rustique le rapprocherait de Wordsworth, est dédié à Sainte-Beuve.

En 1861, il fait paraître *Mariska*. La dédicace à Prosper Mérimée suffit à suggérer que l'auteur va rechercher l'exotique pour

dorer grâce à lui — comme un nouveau Soleil des *Orientales* — une terre peu connue.

Cette légende — en vérité, c'est un *romancero* à la manière de Henri Heine — nous est présentée dans un cadre romanesque. L'Avertissement raconte qu'elle a été inspirée « par des notes trouvées sur le cœur du poète magyar Nimbsch, tué en combattant dans les Karpathes. J'ai beaucoup connu Nimbsch à Paris en 1841... C'était une vaillante et loyale nature, un peu farouche, un vrai cœur de Magyar... En 1849, il fut le premier et le dernier soldat de sa chère patrie...; il alla continuer la lutte dans les Karpathes. C'est là qu'une balle russe l'a frappé récemment. Il me paraît démontré que Nimbsch courait au-devant de la mort. Pourquoi voulut-il mourir? C'est surtout au poème de répondre ».

Une soixantaine de sonnets et de *lieds*. Çà et là des vers vigoureux, des rimes sonores. Hélas, la couleur locale, qui aurait intéressé l'historien, fait complètement défaut. N. Martin a probablement visité la Hongrie. Mais décrire « ce Pesth si bruyant aux foules bigarrées » n'a pas demandé tant de labeurs; « le bleu Danube est le fleuve-roi » — comme le Rhin, sur les bords duquel s'écoulait l'enfance du poète; son Mazeppa, c'est du Hugo ou du Byron, mais ses coursiers n'ont jamais galopé sur la « pousta »; quant à Mariska, son héroïne, elle a de grands yeux noirs faits pour rendre jalouse l'Odalisque de Smyrne ou la fière Andalouse : elle sort d'un chromo.

« J'ai deux fois les vingt ans qui brillent sur ton front. »

Ce vers, qui est peut-être une confession — l'auteur a, en 1861, quarante-sept ans — contient tout le problème sentimental. Pour retracer les péripéties qui s'ensuivent, nous nous contentons de transcrire quelques titres : *Mensonge, la Crise, la Blessure, la Trahison, Déchirement suprême, Desperanza* (on s'y attendait!), *Remember*, etc.

Ce leitmotiv est relevé par un autre : *la Liberté de la patrie*, « des tyrans à punir, des peuples à venger »! Sur le pont de Prague, le poète prosterné « à tes pieds, bon Népomucène », prie le saint de protéger « ces deux sœurs, pâles sœurs, Bohême et Hongrie » — invocation qui se lit aujourd'hui comme un mot ironique. « Hongrie et Mariska », cette liaison froisse le goût et notre dédain s'apprête à formuler le jugement : *Poeta minor*.

Et pourtant! Une fois, dans le dernier poème du recueil intitulé *A la mémoire de Nimbsch*, retentit une corde d'airain. Une émotion puissante et spontanée scande le rythme de ces vers; ils *datent* fatalement (faute qui parfois nous compense d'un charme). Et alors on admet que l'Avertissement dit vrai, que tout ce volume n'est

qu'un prétexte pour rendre hommage à Petöfi. Car, malgré quelques traits qui veulent changer son profil, c'est lui le héros, le poète mort pour la patrie :

« C'est ainsi qu'infusant mon âme dans ton âme,
J'aimai de ton amour et brûlai de ta flamme
O Frère ! et c'est ainsi que jumeaux par le sort,
Je vécus de ta vie et mourus de ta mort.
. . . . . .
Ces larmes de ton cœur, d'un doigt fiévreux notées,
Par l'écho de mes vers aujourd'hui répétées,
Luiront dans l'avenir comme des larmes d'or.
. . . . . .
Tu tombas noblement, comme tombent les arbres.
. . . . . .
Tu tombas en léguant à la race nouvelle
L'exemple fécondant de ta mort immortelle,
Aux tyrans à ton tour jetant le fier défi
Qu'avaient lancé déjà Körner et Petöfi.
Heureux qui meurt ainsi, quand l'âme croit encore
Aux magiques rayons de sa première aurore
Et sans avoir laissé pâlir au fond de soi
Un de ces trois flambeaux : Patrie, Amour et Foi ! »
. . . . . .

Ces vers — s'ils n'ajoutent rien à la pleine gloire du poète hongrois — donnent un accent clair et précieux à l'œuvre de Nicolas Martin.

Sandor Baumgarten.

CHRONIQUE

Quelques points de vue de civilisation générale. — Écoutons le prince de Ligne :

Si c'est un inconvénient de n'être pas tous de la même nation, il en résulte un avantage, c'est l'émulation qui règne entre les Hongrois, les Polonais, les Bohêmes, les Tyroliens, les Allemands, les Wallons et les Italiens... Les Croates, gardes perpétuels de nos camps, sont excellents. Quinze mille déserteurs français se battent à merveille dans nos rangs...

C'est en ces termes qu'en décembre 1789 l' « occidental » le mieux qualifié pour donner son avis sur cette Europe de l'Est où il tenait sa place et revendiquait ses responsabilités, communiquait à Kaunitz ses impressions. Et, sans doute, elles étaient d'ordre politique, administratif et surtout militaire; mais on pourrait, *mutatis mutandis*, étendre à la littérature et à l'art cette boutade du piaffant seigneur de Belœil. Il n'est pas douteux qu'au cours des siècles une « émulation » dont les lettres ont, en définitive, profité notablement a mis sur les rangs, pour les dégager des pressions venues d'Asie, des peuples qui peut-être, s'ils avaient été malaxés en une « même nation », auraient moins bien réussi à manifester leurs particularités et leur zèle.

La *Revue de littérature comparée* a fait une place fréquente, dans ses articles et ses documents, à des littératures qui cependant font à peine partie du moyen *curriculum* scolaire de l'Occident : les rapports de la Pologne, de la Hongrie, en particulier, avec la période des « lumières » ou avec le romantisme, ont été l'objet d'études; et, d'une façon plus générale, nos bibliographies s'efforcent de rendre justice aux travaux nettement « comparatifs » qui nous viennent de ces régions : comme le disait un des directeurs de la *Revue de littérature comparée* en clôturant le Congrès d'histoire littéraire de Budapest en 1931, « l'importance des littératures des nations dites secondaires est un des postulats de l'histoire littéraire bien entendue » (*Bull. des Sciences historiques*, 1932, n° 14, p. 143).

L'Europe centrale a, de par sa situation et son histoire, à jouer un rôle défini en littérature : celui de « filtrer », à destination du « pe-

tit cap occidental de l'Asie » et de ses appartenances d'outre-mer, des prestiges et des rêves venus de la profonde Asie; inversement, il semble évident que l'Occident n'est pas sans action à exercer sur ces régions d'avant-garde, et la définition du prince de Ligue, dépouillée de son sens militaire, garde une réelle valeur de culture.

Quelle valeur, au fond? Ouvrons un des meilleurs tableaux d'ensemble de l'Europe centrale, celui qui s'intitule *Die osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt* de Karl Dieterich (Tübingen, Mohr, 1911) : l'essentiel de ce que nous y lisons (p. 31 et *passim*) offre des vues synthétiques appuyées sur une documentation de détail : c'est que « la disposition fondamentale de l'Est européen est nettement fataliste, avec un arrière-goût prononcé de pessimisme... la notion de Destinée, favorable ou néfaste à l'homme (et non pas *heur* ou *malheur*, mais une neutre Destinée), avec ses vicissitudes, l'emporte sur d'autres différenciations... La croyance à la prédestination se manifeste parfois si fortement [dans la poésie populaire par exemple] qu'elle touche au fatalisme musulman ou païen; le manque d'humour en est un corollaire ».

Or, par une sorte de « polarisation » des forces (p. 171), c'est bien souvent — en dehors même des enseignements religieux et des formes du christianisme — l'Occident littéraire qui contribue à faire face, dans ces mentalités suspendues entre deux mondes, au prestige de la massive, de la docile Asie. Nos littératures nationales — de Pétrarque à Ibsen et au delà — sont des Océanides qui contribuent à la libération d'un Prométhée enchaîné aux confins du proche Orient. Que ce soit par l'intermédiaire des religions d'autonomie spirituelle ou par l'effet des revendications de la conscience sociale, l'Occident manquerait à sa vraie mission si la « race audacieuse de Japhet » ne se montrait plus affranchie du fatalisme historique ou religieux que des régions qui lui servent à la fois de rempart et de glacis (F. B.).

La littérature comparée au Congrès de Varsovie. — Le VII[e] Congrès international des Sciences historiques, qui s'est tenu du 21 au 28 août 1933 à Varsovie (séance de clôture à Cracovie), a compté, malgré les difficultés économiques et politiques de l'heure actuelle, un nombre de participants encore plus élevé que ses prédécesseurs. Une de ses Sections, la XI[e], était consacrée à *l'Histoire des Lettres*, à elle seule, tandis qu'au Congrès précédent, celui d'Oslo (1928), elle faisait chambre commune avec *l'Histoire des Sciences*. Le président de cette Section était M. Z. Lempicki (Varsovie). L'un des vice-présidents, M. Wł. Folkierski (Cracovie), et le secrétaire, M. Z. L. Zaleski (Varsovie et Paris), figurent parmi les collaborateurs assidus de la *Revue*. Dans les *rapports*, imprimés intégralement dans le *Bulletin du Comité intellectuel des Sciences historiques*

et distribués à tous les congressistes, de façon que la discussion, après un bref résumé, pouvait commencer aussitôt ; — dans les *communications* dont un sommaire seulement avait été distribué ; — dans les *interventions* annoncées d'avance, et dans celles qu'a provoquées la discussion, la littérature comparée était à l'honneur. M. F. Baldensperger n'ayant pu assister au Congrès, les conclusions de son rapport, *Établissement des périodes pour la littérature occidentale depuis la Renaissance*, brièvement rappelées par M. P. van Tieghem, ont fait l'objet d'une discussion assez courte, mais intéressante. M. van Tieghem a parlé du *Répertoire littéraire chronologique international* établi sous sa direction par la *Commission internationale d'histoire littéraire moderne*, instrument de travail dont la Section I (1450-1599) est à peu près prête à imprimer. Il a recueilli au cours de la discussion qui a suivi son exposé d'utiles suggestions, fournies notamment par M. Folkierski, notre collaborateur M. Tronchon (Strasbourg), MM. Matl (Graz), Maver (Rome), etc... M. Tronchon a obtenu l'assentiment unanime de l'auditoire pour la réalisation de son projet de *relevés bibliographiques réguliers des publications en langues slaves, baltiques, finno-ougriennes et orientales, concernant les relations littéraires internationales*. M. R. Lebègue (Rennes), en son nom et au nom de notre collaborateur M. Max Fuchs (Paris), secrétaire général de la jeune et active Société des Historiens du Théâtre, a traité de *l'Organisation internationale des recherches d'histoire théâtrale*. — On remarquera la place importante qu'ont tenue à ce Congrès les questions de méthode et les instruments de travail ; c'est une orientation neuve et féconde, qui s'accuse de plus en plus dans notre domaine comme dans d'autres. — Sans parler du rapport de M. Lounatcharsky (Moscou) sur *la Méthode du matérialisme dialectique dans l'histoire de la littérature*, qui a été publié mais non discuté, l'auteur étant absent, deux communications auraient pu figurer au programme du I^er^ Congrès international d'histoire littéraire à Budapest (voir la *Revue*, t. XI, p. 536) : celle de M. Lempicki, *Literaturbetrachtung und Literaturbewegung*, et celle de M. Zaleski, *Quelques considérations sur la critique littéraire « immédiate »*. — M. Friedrich Schneider (Iéna) a vu sa communication, *Der internationale Stand der Dante-Forschung*, suivie d'une discussion fort substantielle à laquelle ont pris part MM. P. Fedele (Rome), Piszczowski (Lwów), J. Kleiner (Lwów), Bédarida (Lyon), Folkierski. — Un important groupe de communications portait sur des relations générales de littérature à littérature. M. H. Bédarida, en son nom et au nom de M. P. Hazard, a dressé un tableau extrêmement riche et précis, dans sa concision voulue, de *l'Influence française en Italie au XVIII^e^ siècle ; état des*

travaux; programme de recherches; MM. Gallavresi (Milan), Tronchon, Morawski (Varsovie) ont repris et complété certains points. M. G. Maver a traité *I contatti letterari della Polonia colle nazioni occidentali* et Mlle Ciechanowska (Cracovie) *les Relations littéraires entre la Pologne et l'Allemagne du XVIIIe siècle :* à propos de cette dernière question, les interventions de MM. Kleiner, Malt et Tronchon ont été riches d'idées et de suggestions. — Enfin, la communication de M. Folkierski sur *Slowacki et Alfred de Vigny* (*Eloa* et *Anhelli*) a été suivie d'une intéressante discussion à laquelle ont pris part M. van Tieghem et d'autres.

Sur douze rapports ou communications présentés et discutés à la Section d'*Histoire des Lettres* du Congrès de Varsovie, nous venons d'en citer onze, et le douzième, le rapport de notre collaborateur M. J. Hankiss (Debrecen) sur *l'Enregistrement des résultats acquis en histoire littéraire* par des monographies consacrées aux grands écrivains, s'il n'intéressait pas aussi directement la littérature générale ou comparée, ne manquait pas de faire une grande place aux influences reçues ou exercées. Pas un seul sujet, donc, ne se confinait à l'intérieur d'une seule littérature. De sorte que les nombreux assistants qui suivaient régulièrement les séances de la XIe Section pouvaient se croire à un petit congrès de littérature comparée. Le fait est d'autant plus significatif qu'il n'avait été ni voulu ni provoqué par les organisateur du Congrès, qui s'étaient contentés d'indiquer, comme une des questions sur lesquelles ils désiraient recevoir des communications, les relations littéraires polono-occidentales. Ce fait indique éloquemment la vitalité de notre discipline et la place de plus en plus grande qu'elle occupe dans l'histoire littéraire.

On a, d'autre part, traité de questions d'histoire littéraire plus ou moins comparative dans d'autres Sections que celle d'*Histoire des Lettres*. A la Section XIV (*Enseignement de l'histoire*), M. van Tieghem a résumé son rapport imprimé sur *l'Enseignement de l'histoire littéraire dans le cadre de l'histoire générale et de l'histoire de la civilisation*, question internationale s'il en fut. Mme Mrozowska (Varsovie), M. Delogu (Venise), M. G. Volpe (Rome), M. S. Étienne (Liége), M. Folkierski, ont complété, discuté, précisé certains points. — A une séance spéciale consacrée à *l'Humanisme*, M. R. Lebègue a traité de *l'Histoire de l'humanisme et de la Renaissance* et M. Stephen d'Irsay (Paris) de *l'Humanisme et les Universités*. — Ailleurs encore, une communication de Mlle Nucci (Cracovie) : *Influssi della lingua italiana sulla polacca e loro significato nella storia degli influssi culturali :* dans ces dernières influences la littérature comparée trouve sa part.

Disons à ce propos que le IIe Congrès international d'histoire lit-

téraire se tiendra en août 1935, probablement à Amsterdam. Il aura pour programme : *Les périodes de la littérature occidentale depuis la Renaissance.* [P. V. T.]

Publications récentes. — Les *Essais sur l'évolution du genre chevaleresque dans les littératures romanes* de Mlle O. Dubsky (Prague, 1932, Ces. Spol. Nauk) ne sont pas tout à fait de notre ressort, puisque le moyen âge, avec ses évidentes intercommunications, place un problème de ce genre dans une sorte de *nécessité* comparative. Mais il est bon de mentionner, écrite en un fort bon français, une étude où les hauts faits d'armes de la chevalerie se réincarnent dans l'Arioste et le Tasse, se détériorent dans Bojardo, Berni et Folengo par leur grossissement même : une alchimie plus subtile peut-être retrouverait une partie du « point d'honneur » dans la moralité ou la technique des temps modernes.

Signalons ici, en attendant son plein achèvement et l'examen qui en sera fait, *l'Histoire de la littérature tchèque* de M. H. Jelinek (2 volumes parus en traduction. Paris, le Sagittaire, s. d.). Après un premier tome qui nous mène *des origines à 1850*, c'est-à-dire, à travers de multiples avatars, jusqu'à une reprise de conscience nationale, après un second tome qui poursuit cet exposé, sensiblement à la création des *Narodni Noviny* (*Journal national*, commençant le 5 avril 1848) et le pousse jusqu'aux initiations d'une école vraiment cosmopolite, « rompant énergiquement avec les influences germaniques et ouvrant toutes grandes les portes aux souffles occidentaux », l'on attend le troisième volume qui couronnera admirablement ce grand édifice.

L'histoire du *Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, telle que la retrace Mlle Julia Witzenetz (Études françaises publiées par l'Université de Szeged, VI, 1932) est, en somme, dans ce bref espace de temps, celle d'une entreprise officielle remplaçant les scènes d'amateurs ou les tournées de troupes ambulantes dans les résidences aristocratiques. Le chapitre VII nous renseigne sur « le rôle du théâtre français de Vienne », et en particulier sur les « relais spirituels » qu'il fournissait au cosmopolitisme du temps; et l'on voit d'autre part, grâce à la nationalité *italienne* ou *hongroise* des directeurs, l'espèce de liberté charmante à l'égard de toute préoccupation locale, que représentait une scène française au milieu des nationalités danubiennes.

C'est moins en raison du premier fait-divers allégué par l'auteur, et qui (p. 3) est daté de Belgrade, que pour une importante indication *fataliste* (qui manque à ses énumérations), que nous signalerons ici *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie* de M. Otto Görner (Ber-

lin, Junker und Dünnhaupt, 1931; 97 pages in-8°) : nous voulons dire la fameuse « dame blanche » qui, dans la *Theorie der Geisterkunde* de Jung-Stilling (Nürnberg, 1808), servait de démonstration décisive à la survie ancestrale. Or cette impressionnante *Aïeule* passait pour hanter en particulier le château de Neuhaus en Bohême, appartenant à l' « antique famille Rosemberg », où se trouvait (p. 356) son portrait, présent aussi dans d'autres demeures seigneuriales du pays (p. 358). Il semble que, pour Zacharias Werner avant Grillparzer, cette vigilante incarnation d'une conscience de famille ait, sous une forme ou une autre, quelque signification : les *Souvenirs* du comte de Puymaigre (Paris, 1884, p. 68) y font une allusion qui a été relevée. La question que se pose M. Görner, note 13 de la page 44, appelle probablement la réponse suivante : la citation de Schubert par Hankamer semble venir de Biedermann, *Goethes Gespräche*, II, 111.

Puisque *la Fondation de Prague* est l'œuvre dramatique la plus importante de Clemens Brentano, il est légitime de mentionner l'étude consacrée à ce romantique allemand par M. René Guignard (Alger, impr. Carbonel, 1933; in-8° de 525 pages). Un Rhénan aux complexes hérédités, que le « teutonisme » n'a jamais séduit et que décevait l'ordre napoléonien, se trouvait attiré par une sorte de nécessité vers des régions limitrophes. « La ville de Prague est la plus magnifique et la plus grande que j'aie jamais vue » : impression de 1810 qu'atténuera, évidemment, le médiocre romantisme des habitants du pays, mais qui crée entre sa fantaisie et les origines légendaires du peuple tchèque d'indéniables affinités. La légende de Libussa, dès lors, entre 1812 et 1814, devient la grande affaire d'un dramaturge de plus de zèle que de moyens, et qui remanie cinq ou six fois sa construction. M. Guignard, peu disposé en général, au cours de son étude, à « jouer le jeu » d'un romantique tel que son héros, fait une analyse serrée de cette œuvre, à la fois « centrale » pour l'activité de Brentano et significative pour l'animation des « mythes » voisins par le romantisme allemand.

C'est également ce qu'on pourrait appeler une « double découverte » de Prague que l'on est en droit de rechercher dans les deux volumes, loués par la critique pour des qualités, peu fréquentes dans leur réunion, de documentation minutieuse et de présentation artiste, *la Vieillesse de Chateaubriand* de M^me^ M.-J. Durry (Paris, Le Divan, 1933; 2 vol. in-8° de 600 et de 544 pages). Les deux voyages politiques du « paladin de la Légitimité » en Bohême et les quelques jours passés là en 1833 — cinq jours et demi en mai, quarante-huit heures en septembre — permettent à l'auteur d'évoquer, en des touches suggestives, non seulement la capitale bohême et son

Hradschin tels que les a vus le voyageur, « affinités de Prague avec les villes d'Italie », « une cour carrée environnée de bâtiments déserts, des corridors éclairés de loin en loin par une lanterne, des salles annuitées et sans meubles » — mais ses propres impressions de l'automne 1928. Il y a là (p. 134 et 135) de fines notations qui s'ajouteront à tant de descriptions plus appuyées consacrées à une des cités les plus pittoresques de l'Europe. « Les fêtes du Jubilé, la vie d'un peuple rendu à lui-même, fort et conscient de cette force, désireux de l'étayer à la fois et de la manifester, le développement insolite de toute une ville moderne semblable aux autres capitales, sinon qu'on y bâtit plus vite qu'ailleurs, n'empêchaient pas les choses de nager dans une grisaille, d'avoir un goût de feuilles mortes et de Toussaint... » Cet habile encadrement du présent dans le passé n'est-il point particulièrement à sa place dans un livre que domine l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, si frémissant d'angoisse et de douleur à constater l'usure et le déclin des choses, si éperdu lui-même de se sentir « survivre » au temps qui passe?

La traduction donnée par M. A. Davison, sous le titre *The Romantic Agony* (London, Oxford Univ. Press, 1933), d'un ouvrage de M. M. Praz dont il a été rendu compte ici même (1931, p. 335, et 1933, p. 214), mérite aussi d'être signalée ici. Car plusieurs des excès, ou des sadismes, qui confluent dans une pathologie douloureuse ou dans un goût du terrifique, sont, au point de départ, des maléfices attribués à une sorte de « frange » du monde occidental : le cauchemar, le vampirisme sont dans ce cas; le « spectre sanglant » a fait, en 1816, l'objet d'un écrit le plaçant dans un manoir près de Prague; enfin bien des *Causes célèbres et intéressantes* mettaient dans une zone mal connue, et pourtant assez proche, des « cas » dont il était aisé ensuite de s'emparer pour ce raffinement sadique ou cette exaspération des sens que l'auteur analyse ingénieusement, qu'il place trop systématiquement dans des ensembles romantiques dont le centre, à vrai dire, était ailleurs. Et, puisque *l'attrait de Byzance* n'est, pas moins que *la femme fatale*, un des motifs auxquels il s'attache, ne pourrait-on dire que, sur l'imagination romantique, cet attrait « joue » dans la mesure où sont inefficaces les prestiges moins inquiétants de Rome, de Paris, de Weimar ou de Londres?

Traductions en français. — L'indéniable avance que d'autres nations avaient prise sur le public français, en matière de présentations accessibles à des lecteurs ignorants de langues peu familières, se comble peu à peu.

Il ne saurait être question de passer ici en revue une production fort abondante ces derniers temps. Ce qu'on peut noter chemin faisant, c'est que les deux plus fécondes activités venues d'Europe cen-

trale, Hongrie et Pologne, semblent alimenter surtout des curiosités romanesques ou théâtrales, alors que lyrisme et musique, il y a un siècle, demandaient surtout mainte rénovation à ces pays plus repliés jusque-là sur leurs traditions.

La « Collection Polonaise », publiée chez l'éditeur E. Malfère par M. J. A. Teslar, vient de s'enrichir d'un recueil de nouvelles de H. Sienkriewicz qui porte le titre du premier de ces récits, *En esclavage chez les Tartares*, mais qui, en réalité, en renferme dix autres; puis d'une œuvre plus récente, le roman « sibérien » de W. Sieroszewski, *l'Évasion* (trad. France de Tersant et J. A. Teslar).

La littérature hongroise, qui a nettement abordé cette forteresse d'accès difficile, la scène parisienne, et qui, en particulier par *l'Anthologie des conteurs* publiée chez Rieder, a prouvé ses grandes aptitudes au raccourci dramatique, a donné aussi un échantillon de ses mérites en fait de récits prolongés. *Deux Prisonniers*, de Lajos de Zilahy, traduit par S. M. de Leo et F. Pfeiffer (Paris, Plon), est sans doute la plus étendue et la plus significative de ces tentatives, et un mot d'introduction n'y aurait pas nui. C'est en effet, semble-t-il, le sort de ces présentations internationales, que l'intérêt qui d'abord s'y attache aujourd'hui est moins « esthétique » que « national » : d'où un dépaysement, pour le lecteur moyen, qui est à la fois une chance de succès et une condition de désarroi.

Les Vivants et les Morts. — Le village de Terchitch en Vieille-Serbie, où se trouve la maison natale de Vouk Karadjitch, a vu se célébrer, en octobre, la restauration de ce berceau de l'inspiration populaire yougo-slave. Son initiative, on le sait, issue du même mouvement auquel *les Voix des peuples* de Herder avaient donné l'impulsion, s'est incarnée dans des réalités politiques après avoir cristallisé des aspirations latentes. Il est d'autant plus indiqué de rappeler, en 1933-1934, le souvenir donné à Vouk par ses concitoyens, qu'il y a juste un siècle que Fauriel, ayant consacré à la poésie serbe son cours du Collège de France, en publia *l'Introduction* dans *le Siècle* de février 1833.

Une chaire de littérature française vient d'être fondée à l'Université d'Athènes, avec M. L. Guichard comme premier occupant.

Mlle H. Vacaresco, de qui l'on connaît l'activité généreuse à la Société des Nations et dans plusieurs des organisations, même les moins assurées d'effets pratiques, qui en émanent, a prononcé à l'Assemblée de la S. D. N. un discours fort applaudi sur *le pouvoir de l'esprit*.

Le doyen des périodiques français non quotidiens, *le Correspondant*, fondé en 1829, cesse sa publication — au moins, il faut l'es-

pérer, momentanément. C'est dans ses pages que MONTALEMBERT publia quelques-unes de ses premières enquêtes religieuses.

Il n'est qu'à demi surprenant de voir des initiatives catalanes encouragées dans un sens « européen » par le contact de la Hongrie : la revue *Europa* est publiée à Barcelone sous la direction de notre collaborateur M. Oliver BRACHFELD, et son premier numéro, que nous avons sous les yeux, est varié à souhait, non sans des chevauchements de mise en pages fort peu « latins » assurément : des poésies d'Endre ADY traduites en catalan y voisinent avec un *calligramme* français de V. HUIDOBRO et un manifeste du même auteur à la jeunesse sud-américaine, des évocations freudiennes avec des instantanés de Budapest. Mais l'ensemble est-il très « européen » ? C'est une autre question, et l'on a quelque raison de se la poser en constatant que la toute première phrase de ce fascicule, bon gré mal gré la devise de la publication, est l'article initial du *credo* d'Albert Einstein : « Le libre arbitre n'existe pas... »

Des disciples et des admirateurs de *Hoene Wronski*, émus du triste état dans lequel se trouve sa tombe au cimetière de Neuilly, ont constitué un Comité (président, F. BALDENSPERGER ; vice-président, Z. ZALESKI ; secrétaire, M^me^ H. DE MONTFORT ; trésorier, A. MERLOT, 5, rue Greffulhe, Paris, VIII^e^) pour remettre en état la sépulture du chercheur de génie ; un buste dû au sculpteur Fr. Black sera placé sur cette tombe quand auront été recueillis les fonds nécessaires.

Les nouveaux bâtiments du Lycée français de Prague ont été inaugurés, en novembre, en présence de M. Pierre Cot, qui s'est félicité, « en un temps où les valeurs spirituelles sont menacées », de cette fondation d'une école.

Le 2^e^ Congrès international des Slavistes (Philologues slaves) se tiendra en Pologne vers la fin de septembre 1934.

M. Wl. FOLKIERSKI a commencé, à l'Académie polonaise de Cracovie, des communications sur les rapports entre *Slowacki et le romantisme français*.

En raison de l'abondance des matières, la *Bibliographie des questions de littérature comparée* a été remise au numéro suivant. [N. D. L. R.]

COMPTES-RENDUS CRITIQUES

Jacques Langlade. **Jean Kochanowski; l'homme, le penseur, le poète lyrique**. Publications de l'Institut français de Varsovie. Paris, Société d'édition « Les Belles-Lettres », 1932. VIII-415 pages.

Id. **Jean Kochanowski : chants, traduits du polonais avec une introduction et un commentaire**. Publications de l'Institut français de Varsovie. Paris, Société d'édition « Les Belles-Lettres », 1932. 147 pages.

C'est Goethe qui écrivit un jour :

« Wer den Dichter will versteh'n
Muss in Dichter's Lande geh'n. »

M. Langlade a suivi à la lettre le conseil du poète. Professeur à l'Université de Poznan, c'est en cette ville qu'il a écrit ses deux thèses sur le délicat poète humaniste, Jean Kochanowski. Mais, ce conseil, il l'a suivi aussi dans l'esprit : je veux dire qu'il a fait un effort persévérant pour se transporter par l'imagination et par l'amour dans l'intimité de Kochanowski[1]. Le résultat en est une « explication » du poète aussi pénétrante et complète que la rendaient possible les documents dont M. Langlade disposait, aussi

1. Exprimerai-je cependant mon regret de devoir constater que l'auteur ne semble pas avoir été en mesure de faire tels pèlerinages utiles ? N'eût-il pas ajouté à son récit quelques notes rafraîchissantes de couleur locale s'il avait parlé de Sycyna et de Czarnolas *de visu*, si, parlant de la tombe de Wanda à Mogea, il avait pu faire état d'une visite aux restes émouvants de cette vénérable abbaye cistercienne, facilement accessible de Cracovie, si enfin, lorsqu'il traite de certain séjour de Kochanowski chez Myszkowski, il avait décrit le site de la villa épiscopale de Pradnik Czerwony (« Villa Pramnicana ») ? La maison basse et trapue bâtie sur l'emplacement de l'ancienne semble dater du XVII[e] siècle. Elle servit avant la guerre d'atelier au peintre Malczewski. Un peu abandonnée, elle a encore beaucoup de charme dans le grand parc aux ombrages majestueux qui l'entoure. Ce dernier semblait, lorsque j'y flânai en 1923 et en 1925, être encore habité par les dryades contemporaines de Kochanowski.

équilibrée qu'on la pouvait attendre d'un érudit français rompu à des habitudes nationales d'ordre et de composition.

J'ai dit « complète ». Pas tout à fait cependant, car craignant, si trop il embrassait, de mal étreindre, M. Langlade a préféré laisser de côté les discours en vers du poète, ses poèmes narratifs et didactiques, ses essais épiques, et enfin sa tragédie, *le Renvoi des ambassadeurs grecs*. Il serait sot de l'en blâmer, puisque, aussi bien, c'est à peu près l'essentiel de Kochanowski qu'il vient de nous restituer. Au surplus ne promet-il pas, si son présent essai « paraît digne qu'on lui donne une suite », de s'efforcer à écrire sans trop tarder le deuxième volume que l'étude de Kochanowski comporte?

Ce n'est pas — notons-le d'emblée — une étude de littérature comparée, non plus qu'une étude de sources, que M. Langlade s'est proposé de nous donner. Il nous confie dans son avant-propos que, lorsqu'il aborda sa tâche, son objet était de reconnaître dans l'œuvre du poète polonais « les traces, bien des fois soupçonnées, de l'influence française ». Mais, sa « chasse ayant été à cet égard moins fructueuse qu'il ne l'espérait », il apprit, chemin faisant, à aimer l'homme et à estimer son talent.

Nous permettra-t-on d'applaudir à ce changement d'attitude? Car la préoccupation de voir en Kochanowski un « Ronsard polonais » ne peut qu'égarer le critique. Je ne suis pas tout à fait sûr que M. Gustave Cohen lui-même n'ait pas succombé à ce nationalisme des sources ou des influences dont M. Farinelli fit un jour le procès mérité, lorsque, dans un récent article des *Nouvelles littéraires* sur le présent ouvrage (5 novembre 1932), il ne craignait pas, à propos d'une ode pindarique de Kochanowski, de postuler chez ce dernier « la hantise de son modèle Ronsard ». Cette hantise, je suis d'accord avec M. Langlade pour ne la constater nulle part. M'est avis que le séjour de Kochanowski en France fut plutôt épisodique. Kochanowski a, en revanche, passé plusieurs années — les années décisives de sa formation — à Padoue, et c'est nettement l'influence italienne qu'il a subie. Il n'est que de se replonger dans la lecture des poèmes de Pontano et d'Angelo Poliziano pour constater l'identité des « climats ».

Non pas que des recherches de sources plus poussées dans la poésie néo-latine ou toscane des XV^e^ et XVI^e^ siècles doivent nécessairement donner des résultats. Mais là est l'atmosphère dans laquelle la poésie kochanovienne a commencé de germer.

De même, il est fort probable que, si l'on pouvait reconstituer la bibliothèque de Kochanowski à Czarnolas — comme P. Villey a reconstitué celle de Montaigne — la grande majorité de ses livres porteraient les marques d'imprimeurs vénitiens ou bolonais. Il suffit, à

cet égard, d'étudier le fonds d'éditions d'auteurs grecs et latins de la fin du xv^e^ et du xvi^e^ siècle que contient la Bibliothèque jagellonienne à l'Université de Cracovie. Comme on sait, la constitution originelle des collections qui sont venues gonfler les bibliothèques européennes les mieux garnies de livres anciens reflète de très près les grands courants d'acquisitions contemporaines de la publication. Or, de 1550 à 1580, il n'y a aucun doute qu'en Pologne les courants de librairie venaient principalement d'Italie et d'Allemagne. Aussi, autant que j'aie pu en juger au cours d'une trop rapide enquête à la Bibliothèque jagellonienne, les livres français du xvi^e^ siècle y sont-ils sensiblement moins nombreux que les livres italiens. Par analogie, on peut supposer sans grand risque d'erreur qu'il en était de même pour la bibliothèque de Kochanowski.

Mais abordons, dans les thèses de M. Langlade, les pages qui, en Kochanowski, traitent surtout de l'humaniste. On voudra d'ailleurs bien ne prêter aux lignes qui suivent que, tout au plus, une modeste valeur de remarques marginales. Elles expriment le sentiment, peut-être insuffisamment contrôlé, d'un érudit qui s'est beaucoup occupé de cette période, mais que les circonstances ont amené à la déserter complètement depuis bien des années, et qui, plus que quiconque, peut se tromper.

Soit dit d'emblée, on peut sans doute se demander si M. Langlade n'a pas plusieurs fois eu tendance à donner pour des traits kochanoviens ce qui n'est qu'une caractéristique générale commune à la moyenne des poètes humanistes de la Renaissance. A mon sens, il a un peu trop fortement « individualisé » l'homme de Czarnolas et pris en plusieurs rencontres pour argent comptant ce qui n'est, à tout prendre, que convention littéraire. En d'autres termes, je ne crois pas que les poèmes de Kochanowski soient une bien riche mine de renseignements sur ce qui, dans la personnalité intellectuelle de Kochanowski, distingue cet auteur des autres poètes de la Renaissance.

Prenons un exemple, M. Langlade cite le portrait que le poète semble, dans *Sobótka*, avoir donné de sa femme Dorothée Podlodowska :

« Ta tresse est bien peignée,
Blonde comme un bouleau à la jeune écorce,
Ton visage, semblable aux fleurs mêlées
Du lis et de la rose;

Ton nez est droit comme un fil,
Ton front poli comme un marbre,
Tes sourcils hauts et noirs,
Et tes yeux deux vrais charbons;

Tes lèvres sont de corail
Et tes dents sont de vraies perles,
Ton cou est plein, magnifique,
Ta gorge gonflée, ta main blanche... »

Et il ajoute (p. 106) : « La part de la convention littéraire est sans doute assez importante dans ce portrait. » Je dirais plutôt : « Ce portrait n'est guère que convention littéraire. » Il n'y a là qu'une nuance, mais transposée dans maint autre chapitre du livre : elle marque assez bien le léger écart qui me sépare de M. Langlade.

Ailleurs (page 94), parlant des querelles religieuses, des tentatives pour créer une Église nationale en Pologne, de la réforme de la République qui préoccupe tous les esprits, il voit là « autant de problèmes qui s'imposent à Kochanowski, auxquels il se fournit des réponses et qui lui permettent de mûrir son système politique ». Sans doute, il remarque quelques pages plus loin « qu'un poète exprime toujours une pensée d'un moment, qu'il ne construit pas un vrai système, cohérent et définitif ». Mais il demeure qu'au regard de la vérité psychologique, M. Langlade me paraît avoir un peu trop systématisé la « pensée » de Kochanowski. Je ne songe d'ailleurs guère à l'en blâmer, car dans une thèse de doctorat portant sur un poète — c'est la loi même du genre — que peut-on faire sinon de la synthèse et — pour reprendre une expression de l'auteur — « essayer de voir en l'auteur étudié plus clair que lui-même » ?

A prendre les choses telles qu'elles ont probablement été, il semble donc que la « pensée » morale et politique de Kochanowski ait été, en réalité, la résultante composite de diverses tendances du jour, de diverses idées, livresques ou autres, qui rôdaient autour de lui, par exemple dans le cercle de l'évêque Myszkowski, ou parmi les gentilshommes ses voisins — car, enfin, à Czarnolas, Kochanowski a bien eu des voisins, et, si casanier qu'il pût être, il n'a pu manquer d'avoir quelques fréquentations, quelques échanges de paroles et d'idées avec des gentilshommes ses pairs.

En matière religieuse, il semble qu'il se soit aussi fait l'écho de tendances diverses. En tout état de cause, on constate dans ses poèmes je ne sais quel mélange de philosophie payenne inspirée d'Horace, d'idées chrétiennes que nous ne laissons pas d'associer avec le catholicisme, mais aussi de conceptions plutôt protestantes. Il serait sans doute vain de prétendre enfermer Kochanowski dans un système d'idées clos. Tout au plus pourrait-on dire, sous forme négative, qu'il est tel mouvement d'idées qui ne semble pas l'avoir touché, le néo-platonisme par exemple, qui, on le sait, a tant influencé certaines autres poésies nationales, telles la française et l'anglaise.

Un peu plus bas (page 244), M. Langlade commence un para-

graphe par ces mots : « Pour Kochanowski, l'art ne saurait divorcer d'avec la morale... » Je ne puis m'empêcher de penser que cette phrase est un peu imprudente. Ne conduit-elle pas à inférer que pour certains contemporains l'art *pouvait* divorcer d'avec la morale? Or, pareille inférence serait radicalement fausse. Est-il au XVI^e^ siècle, voire au XVII^e^, un seul poète européen qui n'ait pas plus ou moins confondu les concepts « poésie » et « morale »? Et ne faut-il pas attendre jusqu'au XIX^e^ siècle pour voir la doctrine de l'art pour l'art prendre corps? J'entends bien que M. Langlade n'a certes jamais nié cela. Mais ce que l'on doit souligner, c'est que Kochanowski partage avec toute son époque certains traits ou marques que l'auteur semble nous donner pour originaux ou distincts.

Cette remarque s'applique par exemple au chapitre où ce dernier étudie le sentiment de la nature chez Kochanowski. Il écrit, entre autres, les lignes suivantes (p. 329) : « Les traits locaux, polonais, ne manquent pas, comme nous l'avons montré, dans les esquisses de notre poète : malgré cela ses tableaux nous frappent par leur généralité, par leur simplicité schématique. Il n'est pas de ces auteurs qui, en présence d'un paysage, s'efforcent d'en exprimer le trait spécial, d'en remarquer l'originalité. Kochanowski semble n'apercevoir que les lignes générales par où se ressemblent tous les lieux champêtres. Les prés, les bois, les champs, le fleuve ou le ruisseau apparaissent dans chacun de ses tableaux... »

Ici encore, ce que M. Langlade dit de Kochanowski est valable pour la quasi-totalité de la poésie humaniste du XVI^e^ siècle. Comme tant d'autres, Kochanowski a commencé par écrire en latin, son monde poétique a été celui d'Horace et des élégiaques latins, enrichi de quelques traits anacréontiques. Quand il s'est mis à écrire en polonais, sa vision poétique s'est certes quelque peu élargie, quelques traits polonais ont trouvé leur place dans ses vers. Mais il était bien trop tard pour qu'il fît la rééducation de son œil. Il m'apparaît presque un peu injuste de le comparer aux auteurs « qui, en présence d'un paysage, s'efforcent d'en remarquer l'originalité », puisque ces auteurs n'ont guère fait leur apparition qu'avec le romantisme. Kochanowski est de son temps, et il vaut peut-être mieux ne même pas suggérer qu'il ait pu donner d'autres fruits que ceux de son époque, ceux du climat particulier au bilinguisme humaniste. Je ne sache pas qu'aucun autre poète du XVI^e^ siècle ayant écrit en latin avant d'écrire en français, en espagnol, en italien ou en n'importe quelle autre langue, ait réussi à pousser plus loin que Kochanowski l'émancipation par rapport aux canons poétiques anciens.

Toujours dans le même ordre d'idées, lorsque M. Langlade fait observer (p. 348) : « C'est dans les figures, *immutatio verborum* et *mimutatio rerum*, que Robortello [le maître de Kochanowski à Pa-

doue] voit en fin de compte l'essence de la poésie », il a peut-être tort de ne pas ajouter que c'est là la conception générale de la poésie au XVI^e^ siècle. Ni cet autre Padouan, Jules-César Scaliger, dans sa *Poétique* (Lyon, 1561), ni Jean de Sponde dans les commentaires si caractéristiques de sa volumineuse édition des œuvres d'Homère (1583) ne me donnent le démenti.

Plus loin, M. Langlade semble croire que Kochanowski se distingue de ses contemporains par une curiosité particulière pour l'astronomie et la météorologie. Mais quel poète du XVI^e^ siècle n'a pas feuilleté les « Phénomènes d'Arate » d'une main diurne et nocturne? C'était un des quatre ou cinq auteurs anciens les plus répandus. Un simple coup d'œil au catalogue de la Bibliothèque nationale (Paris) donne une idée du nombre impressionnant d'éditions qu'a eu ce grand favori des jeunes humanistes d'alors. Je mets en fait qu'il n'est pas une allusion de Kochanowski à l'astronomie ou à la météorologie dont la valeur dépasse celle des habitudes ou des conventions de l'époque. Il n'est, au surplus, pas un écrivain du XVI^e^ siècle qui ne nous paraisse s'être « passionné » pour les constellations et pour les signes du zodiaque. N'oublions pas que les calendriers et autres « composts du berger », partout présents, vulgarisaient tout un ordre de connaissances plus ou moins scientifiques auxquelles nous sommes devenus presque complètement étrangers. De la sorte, il peut arriver, à la faveur de notre ignorance, que tel poète du XVI^e^ siècle nous donne l'impression erronée d'avoir fait preuve d'une curiosité particulière pour cette science!

On pourrait encore faire observer, à propos d'une remarque dans le commentaire des *Chants* (p. 116), que Plutarque, tout prosateur qu'il ait été, a grandement contribué à accréditer dans la poésie du XVI^e^ siècle les si nombreux « éloges de la femme vertueuse », et qu'il est impossible, à propos de « l'Occasion qui a rassemblé ses cheveux sur son front » (*Ibid.*, p. 144), de ne pas renvoyer le lecteur, avant tout, aux *Adages* d'Érasme. Au surplus, cette image traînait partout. Ne la trouve-t-on pas encore dans l'*Avare* de Molière?

* * *

Mais en présence de ces thèses qui nous donnent un « digeste » si clair et bien lié des conclusions auxquelles la critique du XX^e^ siècle en son septième lustre a pu parvenir sur Jean Kochanowski, poète lyrique, j'aurais mauvaise grâce à poursuivre ces quelques timides velléités d'émendation. Aussi bien, si elles semblent indiquer que le monde humaniste est peu familier à M. Langlade, elles laissent intact l'essentiel du travail, qui est consacré à Kochanowski l'artiste.

Il est seulement une question encore que je me permettrai de po-

ser à M. Langlade, dût-elle révéler l'insuffisance de ma documentation bibliographique sur Kochanowski : les érudits qui ont devancé M. Langlade, ou lui même, se sont-ils préoccupés de savoir jusqu'à quel point le poète de Czarnolas savait véritablement le grec ? Il a, c'est entendu, publié une édition des *Phénomènes* et des *Pronostics* d'Arate, d'après la traduction de Cicéron, « revue sur le texte grec, et reconstituée aux passages mutilés » (*ad Graecum exemplar expensus et locis mancis restitutus*). Il a de plus traduit Arate en polonais. Mais des recherches indiscrètes sur la connaissance réelle du grec qu'ont pu avoir divers traducteurs français et anglais d'auteurs grecs m'ont jadis convaincu que beaucoup de ces traductions étaient, en réalité, basées bien davantage sur des versions latines antérieures que sur l'original grec.

Franck L. Schoell.

Comenius in England. The visit of Jan Amos Komenski (Comenius), the Tzech Philosopher and Educationist to London in 1641-1642... by Robert Fitzgibbon Young. Oxford University Press. London, Humphrey Milford, 1932; in-8° de 100 pages.

M. Robert Fitzgibbon Young publie, avec un soin parfait, tous les documents relatifs à la visite qu'accomplit Comenius en Angleterre en 1641-1642. Dans une introduction, il explique le sens et la portée de cette visite : elle marque une étape dans la constitution des sociétés scientifiques; dans le progrès de l'idée du savoir encyclopédique; dans l'extension de la civilisation européenne vers l'Amérique du Nord. Il manquerait un anneau de la chaîne qui va de Bacon à Leibniz, sans Comenius. Après avoir dressé un tableau des dates qui jalonnent la vie et les œuvres du philosophe tchèque, M. R. F. Young en dresse un autre, qui montre le développement des académies savantes et des concepts qu'elles impliquent. Puis il traduit en anglais — et cette traduction est la première du genre — les documents divers où Comenius raconte son séjour chez les Anglais. Le document n° 1 (*Komensky's Description of his pansophic plan, and his visit to England in 1641-1642, as given in chapters 39-59 of his Continuatio admonitionis fraternae*) est particulièrement savoureux. D'abord, par l'allure du texte même : lente et lourde, mais conquérante, si l'on peut dire; les idées s'avancent par une suite réglée; jamais un pas en avant, sans que la position précédemment acquise ne soit assurée. Ensuite, pour les faits qu'il rappelle : parce qu'il a écrit, après sa *Janua linguarum*, sa *Janua rerum*, et qu'ainsi il a proposé aux hommes un moyen d'apprendre le

réel des choses, il devient célèbre parmi ses compatriotes, et bientôt parmi les étrangers; on imprime à Oxford les *Praeludia Conatuum Pansophicorum Comenii;* on les réimprime à Londres, à Paris, en Hollande; puis on appelle l'auteur dans la capitale anglaise, par décision du Parlement. Et il devient une des composantes des forces qui institueront la *Royal Society*, pour le plus grand bien des sciences et à l'honneur de l'esprit humain.

A ces textes viennent s'ajouter ceux d'Anglais contemporains, qui ont vu Comenius et qui ont consigné le souvenir de sa présence parmi eux, et les descriptions du Collège idéal, du Collège universel, du Collège pansophique, où on aurait concentré tout le savoir et toute la sagesse. De très belles gravures achèvent de donner à l'ouvrage cette présentation excellente à laquelle l'Oxford University Press nous a habitués.

On vient de publier en France, avec l'aide de notre collaborateur R. Pintard, le premier volume de la correspondance du Père Mersenne : lequel représente, lui aussi, un des centres de la pensée scientifique au XVII^e^ siècle (*Correspondance du P. Marin Mersenne, Religieux Minime*, publiée par M^me^ Paul Tannery, éditée et annotée par Cornelis de Waard, avec la collaboration de René Pintard, t. I : *1617-1627*. Gabriel Beauchesne, 1932, in-8°). L'ouvrage de R. Fitzgibbon Young vient s'ajouter très heureusement à cet effort, qui met en lumière un des aspects les moins connus de cette époque. Un Tchèque, Komensky-Comenius, prend sa juste place au milieu des grands Européens qui ont travaillé à la fois pour la connaissance expérimentale des choses et pour l'union des esprits.

Paul Hazard.

Ion Gherghel. **Goethe în literatura română. I. — Cu o privire generala asupra întregei înrâuriri germane. — Studiu de literatura comparata**[1].

L'auteur se propose de suivre séparément l'influence de Goethe, du point de vue de l'histoire de la civilisation, et, dans un volume à paraître, du point de vue de *l'esthétique littéraire*, le tout complété par une bibliographie critique.

Étant donné l'unité et l'indépendance du premier volume, nous croyons justifiées quelques remarques. Avant qu'il soit directement traité de Goethe, toute une partie est consacrée à *l'Aspect général*

1. *Goethe dans la littérature roumaine. — Avec une vue d'ensemble sur l'influence allemande en général. — Académie roumaine. Mémoires de la section littéraire.* Série III, t. V, mém. 8. Bucarest, 1931.

de l'influence de la littérature allemande sur la littérature roumaine : même en tenant compte des difficultés à vaincre, nous regrettons le ton assez disparate et la manière un peu superficielle dont on a traité les possibilités de l'infiltration allemande, qui s'est opérée en général de deux manières bien distinctes : un contact direct dans les régions dont la situation historique et politique le permettait plus aisément, comme la Transylvanie, la Bucovine, et qui se manifeste en des imitations d'ordre élémentaire vers la fin du XVIII^e^ siècle (calendriers, manuels) et en des traductions fragmentaires vers le milieu du XIX^e^ siècle parues surtout dans la revue de propagande nationale : *Foaia pentru minte, inimĕ si literatură*, de Brasov (Transylvanie). C'est Schiller qui prédomine, mais on rencontre parfois les noms de Lessing (1839), Klopstock (1840) et vers 1846 probablement la première version roumaine de Heine. Quant à leur valeur, ils ne présentent qu'un intérêt documentaire pour l'évolution de la langue littéraire roumaine à ses débuts à cette époque. De l'autre côté, c'est par l'intermède de la France que la plupart des éléments intellectuels allemands y ont pénétré ; nous rappelons à cet égard : la première pièce jouée en langue roumaine fut une idylle de Gessner adaptée par Florian (Iasii, 1816) ; Schiller paraît pour la première fois sur la scène en roumain par une traduction française des *Brigands* (1845), plus tard on donne *Cabale et Amour*, en utilisant la traduction de Dumas (1854-1856).

C'est seulement vers 1867, par la fondation du cercle littéraire Junimea et de la revue les *Convorbiri Literare*, à sa tête Titu Maiorescu, qu'une plus notable contribution allemande directe est apportée, mais le rôle de la France ne cesse point ; l'année suivante (1868), « les Roumains ont eu l'occasion de lire un parallèle instructif qui caractérise brièvement la nature des personnalités et des créations de deux plus importants classiques allemands, Schiller et Goethe » ; il s'agit des articles de Gérard de Nerval à ce sujet et très souvent on verra Goethe à son tour prendre la route de France pour y arriver.

La plus ancienne traduction roumaine de Goethe est probablement celle qui parut le 14 avril 1832 dans la première revue roumaine, *Albina românească*, un petit fragment de *Hermann et Dorothée* encadré dans un nécrologe de Goethe et donné certainement par Asachi. Plus tard (1836-1838) quelques pensées reproduites de la *Revue du Nord* paraissent à Bucarest dans le *Curierul românesc*. C'est en 1842 que *Werther* vit pour la première fois la lumière en roumain et certaines petites poésies et réflexions prouvent que les « âmes sensibles » ne manquaient pas. Vers 1867 on découvre des traces d'une influence werthérienne dans la nouvelle — presque inconnue aujourd'hui — d'un membre de Junimea (*Suferinte*, par Bodnărescu) et les deux romans d'un auteur très médiocre (*Manoil*

et *Elena*, par Bolintineanu) qui attestent qu'on discutait avec intérêt la sentimentalité ou bien « la vertu d'épicière » de Charlotte. La deuxième version de *Werther* paraît en 1875 et fut suggérée probablement par quelques articles qui n'étaient qu'une traduction plus ou moins correcte de la préface qu'Énault a mise à son *Werther*.

En 1896 on en a une autre traduction; plus tard on trouve des motifs werthériens soit à travers les adaptations des imitateurs allemands ou bien, comme au commencement du xx[e] siècle, la traduction d'un *Werther* slave, de Lazar C. Lazarevici.

En 1850 on donne une version médiocre du lied de Marguerite, vers 1862 deux admirateurs très zélés s'efforcent de rendre en prose la première partie de *Faust*, en 1870 les *Convorbiri Literare* donnent une partie de Zueignung qui manquait dans la version de 1862. Après des fragments parus dans la même revue entre 1879-1880 c'est en 1906 qu'on a une traduction complète en vers de la première partie, suivie de près (1908) par une autre plus exacte en prose, et c'est en 1925 que la première version intégrale — assez médiocre d'ailleurs — sert pour la représentation donnée au Théâtre national de Bucarest.

Le théâtre de Goethe ne jouit pas d'une trop grande popularité; on traduit *Iphigénie* à Iassi en 1862, *Clavigo* (1872), *Stella* (1874), *Egmont*, commencé déjà vers 1858, achevé en 1876; le traducteur cherche à trouver les équivalents roumains pour sa version, mais il préfère pour les noms propres « la forme et l'orthographe françaises », qui sont « plus connues de la majorité du public ».

En 1925 on donne une nouvelle version de *Clavigo* et d'*Egmont*.

Hermann et Dorothée est traduit complètement pour la première fois en Transylvanie (1884), la deuxième version paraît en 1903, suivie en 1907 d'une autre plus réussie, due à un jeune poète (Oreste) — mort prématurément — et en 1908 d'une autre très médiocre, dont l'auteur s'est servi probablement d'un modèle français.

Mais certainement c'est Goethe poète lyrique qui fut le plus cultivé et ne cesse de l'être aujourd'hui, et on trouve ça et là des réminiscences de certaines de ses poésies les plus connues.

Parfois, comme en 1907, on se tourne un peu vers Goethe naturaliste ou bien on tâche d'expliquer certains aspects de son œuvre et de sa vie.

Même après une lecture attentive, on a l'impression que l'auteur — un bon germanisant, dont l'application donne beaucoup à espérer — s'est borné plutôt à une énumération chronologique des traductions et de leur progression, au lieu de faire ressortir la manière dont Goethe s'est intégré dans le développement de la culture et de la littérature roumaines.

Charles Ijac.

S. L. Zaleski. **Attitudes et Destinées**. Paris, Société d'édition « Les Belles-Lettres », 1932 ; 375 p.

Un accent pathétique, bien différent du ton qu'on a l'habitude de réserver aux ouvrages de critique, nous entraîne dès les premières pages des diverses études réunies sous le titre général : *Attitudes et Destinées*, que nous offre M. L. Zaleski. Ce titre est pour nous, dès l'abord, un enseignement : il symbolise le procédé de l'écrivain qui sait dégager avant tout d'un panorama littéraire ses grandes lignes ordonnatrices et nous en présente une synthèse harmonieuse et vivante. Le fil conducteur des analyses, à la fois fort subtiles et fort claires, qui constituent l'œuvre nouvelle de M. L. Zaleski pourrait s'appeler « reconnaissance du romantisme » en prenant ce terme de « reconnaissance » dans son sens littéral. L'auteur a tenté — et réussi — infiniment plus qu'une vulgarisation de la littérature polonaise du commencement du XIX^e^ siècle à nos jours à l'usage des Français. Adoptant les méthodes comparatives les plus modernes, nourries par une érudition aussi étendue que fine et nuancée, M. L. Zaleski considère le courant littéraire polonais *en fonction* des autres courants européens. Il montre dès la préface ce qu'il y a de permanent dans l'essence du romantisme polonais et en quoi ce mouvement est bien l'expression nationale la plus vraie d'un pays si longtemps déchiré. L'œuvre de Mickiewicz qui *se révèle sous ses deux aspects essentiels : une révolte prométhéenne contre le Destin et une intégrale affirmation de la beauté de la vie* (p. 82), exprime cette assertion de la manière la plus authentique. Après lui, le long cortège de poètes et de romanciers qui, de Kasprowicz à Reymont et à André Strug, pour citer presque au hasard, représente la littérature contemporaine, portant le témoignage de la valeur du romantisme polonais et de sa liaison constante avec la vie du peuple.

M. L. Zaleski, critique, mais aussi et peut-être avant tout poète, possède une qualité bien rare et bien précieuse : c'est un voyant. Il pénètre par le dedans chez les écrivains dont il nous retrace la vie et les œuvres. Installé au centre de la place, il sent et comprend toutes les nuances du génie qu'il interroge. Il nous livre la réponse avec une sorte d'enthousiasme emporté dont nous demeurons tout frémissants. Ainsi fait-il pour les trois grandes figures romantiques de Wronski, Mickiewicz, Slowacki ; ainsi fait-il pour Kasprowicz dont il évoque le puissant lyrisme, pour Zeromski *dont l'œuvre reflète si bien le drame profond et le déchirement de la vie polonaise* (p. 215), pour Reymont, chez lequel il dissocie avec tant de sûreté les éléments ethniques, pour tous ces romanciers qu'il nous présente tour à tour avec leur personnalité si bien cernée. L'instinct divina-

toire de M. L. Zaleski, ses facultés de discrimination, sa psychologie pénétrante se dévoilent à travers la luxuriance d'un style métaphorique dont la musique délicieuse garde toujours sa précision. Un exemple, qui illustre à merveille le don qu'a l'auteur de se représenter l'objet de son étude, ou plutôt de le transposer poétiquement, nous est fourni par M. L. Zaleski lui-même. « On sourira peut-être », nous dit-il, à propos d'une des œuvres de Venceslas Berent, « si je confesse que je « vois » les *Pierres vivantes* dans une gamme mauve et bleue allant de l'incolore à peine azuré jusqu'au violet tendre ou alourdi par l'ombre et que je les « entends » dans quelque mode sino-hindou, hiératique et grave, où tremble pourtant l'inextinguible *żal* polonais assourdi et maîtrisé par un effort surhumain!... » Une sensibilité aussi déliée ne nous surprend point chez l'auteur des beaux poèmes comme *Na nårkicj ściezce snów iburzy*[1], mais l'admirable, ici, est qu'elle se soit traduite en français avec tant de souplesse. Disposant des mêmes dons qu'un Conrad, M. L. Zaleski écrit en langue étrangère avec une compréhension du mot propre et un sens du rythme qui révèlent une maîtrise complète. C'est une des raisons pour lesquelles *Attitudes et Destinées* est si précieux au public français. Celui-ci n'a point à surmonter la rugosité ou la maladresse d'expression qui parfois altèrent des ouvrages de ce genre. Il entre, au contraire, de plain-pied dans la connaissance d'êtres dont les noms, certes, lui sont connus, mais dont la personnalité jusqu'alors restait vague, sans relief. Comment ne pas admirer, par exemple, venant après l'esquisse brillamment dessinée par M. Baldensperger, le portrait vigoureux que M. L. Zaleski fait de Wronski. L'énigmatique figure du philosophe polonais nous est restituée avec ses lumières et ses ombres, les tentatives de ce vaste génie nous sont traduites sans trahison, avec une lucidité qu'anime et décuple la sympathie. Sans doute est-ce là le grand secret de la réussite critique : la tendresse qu'un auteur porte à l'être ou à l'œuvre qu'il étudie?

Dans les *Relations polonaises de Flaubert*, que connaissent bien les lecteurs de la *Revue* (1931, p. 647), M. L. Zaleski nous montre non seulement à quel point la littérature française lui est familière, mais comment un sujet, en apparence assez aride, peut devenir passionnant. Flaubert, comme Balzac, a fréquenté des Polonais, et comme l'auteur de la *Comédie humaine* les a mêlés à son œuvre. Par de judicieux extraits de sa correspondance, et des témoignages contemporains, M. L. Zaleski, tout en éclairant les relations de Flaubert avec ses amis polonais de l'adolescence et de la jeunesse, et plus tard avec

1. Il serait désirable que M. Zaleski traduisît lui-même ce titre.

Charles Edmond, évoque d'une manière saisissante la magistrale figure du créateur de M^me^ Bovary.

M. L. Zaleski nous a subtilement prouvé, dans son bel ouvrage, la valeur des études littéraires comparées. Ce n'est point au hasard que sont jetés les noms de Flaubert, Balzac, Benedetto Croce, Conrad, André Gide. Ils servent de lumineux jalons à une série d'études qui, destinées avant tout au délicat public français, le renseignent sur un domaine jusqu'ici mal connu et lui font souhaiter une exploration *en profondeur* des terres polonaises, à la suite de M. L. Zaleski. Faisons donc le vœu que d'abondantes traductions viennent faciliter la tâche du critique et que M. Zaleski nous serve souvent de conducteur. C'est un sûr garant de l'intérêt du voyage.

De Korwin-Piotrowska.

Stanislaw Kolbuszewski. **Polski Teatr Romantyczny**. Cześć I. Prolegomena do Estetyki. Gniesno, 1931.

Cette importante étude sur les problèmes d'esthétique du théâtre romantique n'est que la préface d'une œuvre de vastes dimensions que M. Kolbuszewski se propose d'écrire sur le drame romantique polonais. Fort judicieusement, il a estimé nécessaire de commencer par une revue critique des conceptions dramatiques des romantiques polonais, en liaison avec celles des théoriciens et des créateurs « européens ». Pour mener à bien une tâche de cette envergure, il fallait du goût, une large information, une « tête philosophique », qualités qui se font vivement apprécier dans l'étude de M. Kolbuszewski. Il fallait aussi une méthode bien arrêtée, rigoureuse et souple : c'est sur ce point, sans doute, que le lecteur se réservera le droit de faire quelques restrictions.

M. Kolbuszewski revient à maintes reprises, et dans sa conclusion même, sur l'idée fondamentale qui lui sert de point de départ :

« La théorie du drame romantique, forgée a priori, est la clef qui nous ouvre le plus sûrement les portes de ce théâtre. Avant qu'il ne soit édifié dans toute sa splendeur, avant 1830 déjà, poètes et critiques travaillent à en tracer le plan; ils n'ajouteront plus tard que quelques détails, tout au plus des parties nouvelles » (p. 17. Cf. p. 132, 148, etc.).

Ainsi donc l'effort créateur serait rigoureusement parti d'un corps de doctrine *a priori* : la connaissance de cette doctrine nous mettra en possession de « la clef nécessaire pour ouvrir toutes les portes du théâtre romantique. Et il y en a vraiment beaucoup » (p. 148). Un peu trop peut-être pour que la clef des spéculations puisse jouer chaque fois. L'*a priorisme* est un postulat qui paraîtra souvent, au

cours du livre, arbitraire et contestable. Un seul fait nous met d'abord en défiance.

M. Kolbuszewski, qui a le goût des analogies — peut-être à l'excès — signale à maintes reprises, sans rechercher assez attentivement les filiations, de curieuses identités de mots d'ordre entre des romantiques de tous pays. Or, en admettant que ces mots d'ordre soient les mêmes, n'ont-ils pas donné lieu à des réalisations bien différentes? Le drame romantique français est plus voisin des tragédies historiques du pseudo-classicisme que des *Aïeux*, de *Kordjan* ou de la *Comédie non divine*. Le drame polonais, par la force même des circonstances, de construction plus idéale, libéré des contingences scéniques, chargé d'épopée nationale, de folklore, de merveilleux, de symbole, d'angoisse religieuse, de sens mystique et patriotique, apparaît d'une essence radicalement différente. Les mots d'histoire, de vérité, de liberté n'ont pas là la même résonance pour Hugo et pour Mickiewicz.

Ont-ils même une efficacité créatrice certaine? Ce qui apparaît à l'origine des poèmes dramatiques de Mickiewicz, c'est moins des idées, celles de Brodzinski, celles des frères Schlegel ou les siennes, que la hantise d'illustres modèles, *Faust* ou *Manfred*, que surtout l'élan même de son génie créateur. Sans doute, ses propres conceptions du drame comptent-elles parmi les géniales et les plus fécondes. Mais, pour la plupart, elles sont *a posteriori*, non *a priori*. Elles sont nées de réflexions sur son œuvre, sur celle de Krasinski; elles se sont nourries de ses ambitions et de ses rêves; elles sont non à la base, mais au faîte du théâtre romantique polonais. Il est regrettable que M. Kolbuszewski n'ait pas cru devoir les étudier dans leur approfondissement et leur évolution en marquant des étapes essentielles : la III[e] partie des *Aïeux*, l'introduction à leur traduction française de 1834, les lettres à Odyniec de 1835, la *Nieboska Komedja* de Krasinski, qui fut pour Mickiewicz une manière de révélation, et où il vit la première tentative de ce grand drame symbolique des Slaves que la Pologne se devait de créer.

M. Kolbuszewski cite à larges extraits le fameux cours de 1843 : comment peut-il parler, en la circonstance, de théories *a priori*, par rapport au drame romantique? Moins encore que d'une méditation sur celui-ci, il s'agit ici d'un rêve grandiose et qui ne semblera prendre corps que plus tard dans l'œuvre d'un Wyspianski, voire d'un Claudel. Mickiewicz est un précurseur. Ses idées sont aussi lourdes d'avenir que de passé. Est-il juste dès lors de considérer *les Slaves* de compagnie avec le *Cours de littérature dramatique* d'Auguste Schlegel, *Racine et Shakespeare* ou la *Préface de Cromwell*?

Un classement chronologique aurait paru s'imposer. Sans doute n'entrait-il pas dans le dessein de M. Kolbuszewski de l'établir. Il

fait œuvre de philosophe, d'esthéticien, non d'historien. Comme c'était son droit, il a adopté pour son exposé un ordre *logique*, en considérant successivement le problème de l'illusion, la matière de l'inspiration, sa forme, le but du théâtre. Cet ordre l'expose peut-être à des redites, mais il est légitime. Encore un minimum de discrimination historique est-il toujours indispensable. Peut-on passer à quelques lignes d'intervalle des *Remarques sur la Jagellonide* qui datent de 1819 au *Cours* de 1843? Peut-on mettre sur le même plan Mickiewicz et Brodzinski?

A propos de considérations approfondies sur l'unité poétique que cherche le drame romantique, sur l'idée platonicienne de l'unité dans la diversité qui devait éveiller tant d'échos dans l'âme des grands poètes polonais, nous sommes ramenés brusquement aux critiques du XVIII^e^ siècle, aux Rzewuski ou aux « Teatralski » et à leur critique rudimentaire des trois unités. C'est ainsi que l'étude de M. Kolbuszewski ne nous ménage pas les perspectives où s'éclaireraient les grandes étapes de la formation d'un corps de doctrine quasi européen à propos du drame romantique. Et à rejeter l'histoire, il aurait mieux valu s'en évader plus franchement. Maintes pages du livre nous laissent dans l'incertitude; s'agit-il d'un exposé historique ou d'un traité d'esthétique?

On peut regretter de même que M. Kolbuszewski n'ait pas mieux conduit les comparaisons dont il nous apporte les matériaux essentiels. Il éveille sans cesse notre intérêt et notre curiosité sans réussir entièrement à les satisfaire. Nous avons été frappés, par exemple, du fait qu'il n'ait pas tenté de dégager plus nettement l'originalité des conceptions des poètes et des critiques polonais. Certaines phrases semblent en faire bon marché. « Après avoir examiné les théories des romantiques qui nous donnent la clef de l'esthétique de leur théâtre, nous apercevons que les Polonais y ont apporté leur bonne part de remarques et que les problèmes envisagés dans d'autres pays n'étaient pas étrangers à la Pologne. La façon d'envisager ces problèmes et leur nature même y est analogue. » C'est bien peu et bien injuste. Mais sans doute M. Kolbuszewski reviendra-t-il sur la question dans les livres qui doivent faire suite à celui qu'il a appelé *Prolégomènes sur l'Esthétique*.

Tel qu'il est, l'ouvrage est d'une lecture très attachante. Certes, tous les problèmes qu'il considère n'ont pas la même nouveauté, ni le même intérêt. Il n'était peut-être pas nécessaire de consacrer tant de pages et les dernières aux discussions traditionnelles sur Aristote et de démontrer que les théoriciens romantiques étaient d'accord avec la *Poétique*.

Autrement fortes et nouvelles sont les pages que l'auteur consacre à l'interprétation et à la transposition de la tragédie grecque par les

romantiques et où il rapproche des réflexions de Manzoni les larges commentaires de Mickiewicz. De même pour la théorie du drame [« totaliste »], la recherche musicale, l'éloge de l'opéra, forme la plus complète de l'art, les réflexions de Mickiewicz en marge de la *Comédie non divine* où semblent s'exprimer déjà quelques-unes des recherches les plus modernes des poètes, des metteurs en scène et des décorateurs. M. Kolbuszewski excelle à dégager les grands problèmes d'esthétique et, comme il le dit, « les fondements philosophiques », qui donnent leur portée aux détails. Au fond des discussions romantiques sur le drame il existe une grande querelle du formel et du dynamique, de l'organique et du mécanique, de l'inspiration livrée à elle-même ou soumise à des formes déterminées, qui n'a rien perdu de son actualité.

Un tel livre riche non seulement de faits et de textes, mais aussi de pensée, mérite une lecture attentive et une diffusion étendue. On ne saurait trop remercier l'auteur d'avoir voulu en mettre les conclusions à la portée d'une large critique, en le faisant suivre d'un résumé rédigé en un français plein d'élégance. Si l'on se contente de lire ce résumé, on sera peut-être injuste pour l'auteur, car c'est là que, par la force des choses, s'accusent le plus nettement les incertitudes de la méthode et de la construction, l'expression un peu hâtive de certains postulats contestables. L'exposé suffit néanmoins à faire deviner l'importance et la richesse du livre. Nous attendrons, avec la sympathie et l'intérêt que mérite le talent de M. Kolbuszewski, la vaste étude qu'il nous promet sur le drame romantique polonais. Nul ne saurait être mieux qualifié que lui pour faire connaître au public français l'œuvre dramatique des grands émigrés polonais, qui, entre Faust et Wagner, est la manifestation la plus géniale et la plus « totale » du grand drame où le Romantisme littéraire a voulu se réaliser.

Jean Fabre.

S. de Korwin-Piotrowska. **Balzac et le monde slave : Madame Hauska et l'œuvre balzacienne**. Paris, Champion, 1933; in-8° de 519 pages.

Karl Gutzkow, ne trouvant pas à Paris, en 1842, Balzac qu'il compte aller voir et qui était « en Russie », observe qu'à cette date ce pays est en somme « plus proche de la France que de l'Allemagne ». Cette remarque — absente dans l'excellente étude de M^me^ de Korwin — est d'autant plus significative qu'elle concerne d'autres émissaires de l'esprit français que le grand romancier, et qu'elle contribue à placer cet important problème, « Balzac et le monde

slave », sur un plan plus complet : celui de l'attrait exercé, sur des milieux d'aristocratie et de distinction, par une littérature et des beaux-arts à la fois très modernes et très séduisants. En ce qui touche à l' « Étrangère », son rôle dans la vie du romancier et son influence sur son œuvre, il est difficile d'imaginer une étude plus complète et plus fouillée que celle-ci : on trouvera même que l'enthousiasme de l'auteur, si apte à revivre des péripéties variées et à les situer à la fois dans leur milieu matériel et dans leur ambiance sentimentale et même « mystique », fait trop bonne mesure à une influence qui, assurément, a changé la destinée et modifié l'inspiration de l'auteur des *Contes drôlatiques*, mais qui, tout de même, s'exerçait sur un homme sûr de ses ambitions littéraires et des moyens de leur donner satisfaction. *Une Fille d'Ève* rappelle continuellement l'Étrangère; la pauvre *Pierrette*, par certains détails, « transpose » Anna Hanska; il y a, dans le *Curé de village*, des résonances slaves; Adeline Hulot, dans *la Cousine Bette*, évoque Mme Hanska : même en dehors des pages du « livre mystique », ou de suggestions comme *Modeste Mignon*, ou des caractères polonais de *l'Envers de la vie contemporaine*, il y aurait là de ces apports secrets comme un grand écrivain les reçoit presque à son insu. Mais nous sommes ici dans l' « alchimie épique », difficile à chiffrer et à formuler...

Au contraire, les documents les plus probants, leur utilisation nuancée et délicate, permettent à Mme de Korwin de mettre en pleine lumière cette « étrangère » aimée de loin d'abord, conquise ensuite de haute lutte, et d'autant mieux faite pour répondre à l'ambition conjugale de Balzac, en même temps qu'à un certain snobisme et à l'attrait qu'un monde singulièrement différent de ses alentours normaux devait exercer sur lui. Un grand contact s'est établi là entre le « dynamisme » du puissant narrateur et des régions à demi dormantes de l'Europe : il appartenait à une compatriote de la « princesse lointaine » de reconstituer le meilleur de cette aventure.

F. B.

CHOSES SLAVES CHEZ LEIBNIZ :

C'est le titre même d'une étude, *Slavica bei G. W. von Leibniz* (Prag, 1932, tirage à part de *Germanoslavica*), où M. K. Bittner groupe les éléments d'affinité et de curiosité qui agirent entre le monde slave et le philosophe de la *Théodicée*. Le tout premier est son origine évidemment : « nomen slavonicum », disait-il lui-même; et sans qu'il soit nécessaire d'insister sur les incertitudes du sang,

il y aurait un réel sophisme à présenter un « Slave germanisé » comme l'exposant de l' « âme profonde » de la Germanie. L'intérêt qu'il prend à l'élection polonaise de 1668; l'extension linguistique dont les langues slaves bénéficient dans la philologie leibnizienne et les survivances « polabiches » en Allemagne; le désir de faire entrer le monde slave, et la Russie en particulier, dans l'orbite de la culture occidentale, non sans des échecs pratiques de tout genre, des projets et des plans plus ou moins aventureux; la part éminente prise à la fondation d'une Académie des sciences en Russie et à l'organisation de « collegia » dans l'État : autant d'efforts, à effet parfois retardé, qui témoignent de l'actif intérêt que le métaphysicien allemand prit à la *table rase* du slavisme de son temps.

ARY SCHEFFER ET SES AMIS POLONAIS :

De fort belles illustrations donnent au livre de M. Léopold Wellisz, *les Amis romantiques* (Paris, Éditions du Trianon; 1933, in-8° carré de XIII-147 pages), un agrément qui est, à sa manière, une démonstration muette de cette « amitié ». M. Gabriel Sarrazin, qui jadis présenta au public français les *Poètes romantiques de la Pologne*, rappelle ce que fut S. Krasinski, « le poète anonyme de la Pologne », avec son esthétique de messianisme et d'exaltation de la conscience : préface excellente pour les correspondances qui suivent, et qui mettait le peintre Ary Scheffer, Néerlandais d'origine, au centre d'un faisceau d'affections dont la principale est bien celle de Krasinski, rencontré à La Haye en 1845. Il va de soi que les préoccupations nationales restent présentes, sous-entendues ou évidentes au cours de ces véhémentes amitiés; la lettre de Mme Krasinska (1849) est à cet égard une des plus significatives, avec sa conclusion : « Vouloir détruire les nations et les patries pour constituer à force de terrorisme et de crimes une humanité, c'est aussi insensé que de vouloir composer un tableau en détruisant toutes les couleurs, etc. ».

MUSICALITÉ HONGROISE EN FRANCE :

Le public français serait impardonnable de ne pas goûter rétrospectivement le prestige exercé, il y a moins d'un siècle, sur un Occident qui commençait à s'embourgeoiser, par la couleur et la force inclus dans la musique hongroise et dans son représentant le plus célèbre, Liszt. Sur la tradition même qui avait maintenu, dans une atmosphère indépendante, un « style romantico-héroïque » sonore, le livre de M. Émile Haraszti, *la Musique hongroise* (Paris, Renouard), offre un résumé intéressant, avec une bibliographie permettant de pousser plus loin des investigations de détail. Sur la plus retentissante des « conquêtes » du virtuose par excellence, la *Cor-*

respondance de Liszt et de Madame d'Agoult (Paris, Grasset), publiée par M. Daniel Ollivier, fournit des textes émouvants, non exempts de « sentimentalisme », comme dit le virtuose dès le troisième billet, parfois entachés d'artificielle mièvrerie, mais que fait frissonner l'orage de la grande passion. Et de la première à la dernière des pages, des approches précautionneuses du début aux allusions glacées de l'épilogue, il est entendu que la musique fournit la basse profonde de cette fameuse aventure.

C'est comme un reflet de ces amours météoriques qui éclaire de plus calmes amitiés, sans que le royaume romantique des sons soit par elles abandonné, quand M. Marcel Herwegh nous présente des correspondances inédites, relatives *Au Printemps des Dieux* (*N. R. F.*, 1929) et *Au Soir des Dieux* (Paris, Peyronnet, 1933). Un poète allemand réfugié et sa femme — le père et la mère de l'éditeur de ces documents — sont mis dans le premier de ces volumes dans la confidence assez complète de M^me^ d'Agoult et de sa fille Cosima, et le *démon intérieur* est conjuré ou libéré au contact des grandes exaltations de ces années 1843-1867. Dans le second, la correspondance de Liszt avec la princesse Wittgenstein reçoit, comme « suppléments », un certain nombre de témoignages latéraux, qui peuvent aider à la compréhension de tous ces prestiges musicaux et de leurs retentissements dans la vie des sentiments et des idées.

FRANCE-HONGRIE :

Les « relations littéraires » nouées entre un sympathique visiteur hongrois et quelques-uns de ses hôtes français, rapportées par M^lle^ Magda Gálos, *Sigismond Justh et Paris : contribution à l'histoire des relations littéraires franco-hongroises dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle* (Budapest, Soc. an. Sárkány, 1933; in-8° de 119 pages), vont-elles beaucoup au delà d'un peu de couleur locale de *pousta* d'une part, de communion esthétique d'autre part? Justh, qui séjourne à Paris entre 1885 et 1892, est mort quand paraissent en 1896 ses *Poésies magyares*; sa tentative de théâtre populaire, qui met Molière en bonne place, est une réalisation *in extremis*. D'autant plus pathétique est l'exposé de cette carrière incomplète, avec les documents, surtout épistolaires, que l'auteur a eu la persévérance de rassembler, et qui permettent d'apprécier le rôle excellent joué par ce jeune Hongrois auprès d'écrivains français qui vont — singulier côte à côte! — de Taine à René Maizeroy.

Le gérant : É. Champion.

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR. — 1934.

QUESTIONS DE MÉTHODE

UNE APPLICATION DE LA MORPHOLOGIE GOETHÉENNE A L'HISTOIRE LITTÉRAIRE EN ALLEMAGNE

Les questions de méthode en histoire littéraire sont à l'ordre du jour. Cela ne semble-t-il pas indiquer des scrupules, des incertitudes ? Une méthode historique comme celle de M. Lanson paraissait propre à satisfaire tous les esprits. En se proposant d'isoler le génie par un travail de déblaiement de toutes les avenues qui peuvent y conduire, elle ne méconnaissait nullement la valeur proprement esthétique de l'œuvre d'art et revendiquait son indépendance à l'égard des sciences naturelles et même de l'histoire proprement dite. Pourtant, elle semble aujourd'hui mise en question. La polémique de la *Romanic Review* (1926-1929) n'en est-elle pas le signe ? Or, le premier Congrès d'histoire littéraire, tenu à Budapest en 1931, a contribué à révéler à la France que l'étranger avait les mêmes inquiétudes et que même certains pays, comme l'Allemagne, avaient depuis longtemps commencé leur révision des valeurs sur le point qui nous intéresse.

L'Allemagne nous fournira, semble-t-il, le champ d'expériences le plus intéressant. C'est vers 1880-1890 que se dessina chez nos voisins une réaction contre Scherer, le chef de l'école positiviste. Ce fut Dilthey, à la fois historien de la littérature, philosophe et esthéticien, qui, en 1905, dans son

livre *Das Erlebnis und die Dichtung*, donna le premier modèle de la nouvelle école. Inspiré de la morphologie de Goethe, il eut le grand mérite de refaire de celui-ci un contemporain. En effet, quand on parle de critique allemande, il ne faut jamais oublier que Goethe est la figure centrale de la littérature allemande. Toutes les écoles d'histoire littéraire se recommandent de lui. On possède sur lui d'innombrables documents; on connaît sa vie presque jour par jour, d'où la possibilité d'une philologie minutieuse comparant la vie à l'œuvre. D'autre part, Goethe est une monade, toujours changeante, mais toujours une, d'où la possibilité d'une critique synthétique comme celle de Dilthey.

Une école de poètes devait aussi contribuer à remettre Goethe en honneur; c'est le cercle de Stefan George. Un des disciples de Stefan George, Gundolf, à la fois critique et poète, fit paraître en 1916 un *Goethe* monumental qui, par la hardiesse de son antihistoricisme et son dédain des formes scientifiques, suscita de vives polémiques. Une autre œuvre fit scandale en 1918, ce fut le *Nietzsche* de Bertram (lui aussi critique et poète), qui portait un défi à toute l'histoire et à toute la science par le sous-titre de son ouvrage : « Essai d'une mythologie » (*Versuch einer Mythologie*). Comme il arrive souvent, la théorie suivit la découverte. Un de ceux qui contribuèrent le plus à éclairer les principes de la nouvelle école fut H. Cysarz dans son « Histoire de la littérature comme science de l'esprit » (*Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*) parue en 1926.

Cet exposé historique était nécessaire; mais, avant d'aborder notre étude proprement dite, empressons-nous de signaler que Cysarz n'est pas le seul théoricien, que la synthèse de Gundolf en fut une parmi bien d'autres (comme celles de Grimm, de Simmel, de Chamberlain, de Korff), que l'école dont nous voulons exposer les principes est bien loin d'être la seule et de jouir d'une parfaite unité.

Il faut exposer aussi brièvement que possible l'esthétique, la philosophie de la nature et de l'homme chez Goethe, autrement dit sa « phénoménologie » et sa « morphologie ». Un des concepts fondamentaux de l'esthétique de Goethe est celui du motif (*Motiv*), le moment le plus chargé de significa-

tion (*Bedeutung*), qui appartient à la fois à la Nature et à l'Art, dont Goethe sentit à Rome l'unité. Il y a une matière donnée de l'extérieur (*Stoff*), dont ce moment de vie exaltée (*Erlebnis*) doit s'emparer, que cette vie façonne et dont elle se fait une limite. La beauté est atteinte quand on ne sent plus ce conflit entre l'artiste et sa matière, quand on ne sent ni la prédominance du spirituel, ni celle de l'élément technique.

La science de la nature, chez Goethe, n'est qu'une esthétique appliquée :

> L'essence de la nature n'est-elle pas
> Au cœur de l'homme[1] ?

L'idée maîtresse, c'est que la nature est une série de formes primitives (*Urphänomene*) qui s'individualisent sous la pression de l'extérieur, qui exécutent sur elles-mêmes d'innombrables variations et subissent d'innombrables métamorphoses. Les exemples sont bien connus : Goethe estimait que le monde végétal est né d'une plante primitive d'un très petit nombre de feuilles (car la fleur dérive des feuilles), les couleurs, du mélange du blanc et du noir. Ce phénomène primitif n'est ni une idée ni un sujet d'expérience; c'est un type, une entité concrète, car pour Goethe il n'y a pas d'opposition entre l'idée et l'expérience. Or, cette notion du « phénomène primitif » n'est que la transposition du « motif », qui est lui aussi le « phénomène primitif » de la création artistique.

Dès lors, dans la science goethéenne de la nature, c'est l'intuition artistique, le coup d'œil, qui jouent le rôle essentiel, par exemple pour découvrir, grâce à la rose des jardins, qu'une fleur n'est qu'un ensemble de feuilles évoluées. Il en est de même dans cette nouvelle école d'histoire littéraire. Il s'agit de trouver le mot, la phrase ou le symbole révélateurs qui éclairent brusquement toute l'activité de l'écrivain ou certains de ses aspects. Bertram a su découvrir chez Nietzsche certaines anecdotes caractéristiques qui, par un processus d'amplification et d'approfondissement, s'élèvent à la dignité de symboles de tout un aspect de Nietzsche. Ses titres de cha-

1. « Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen ? »

(cité par Schopenhauer, dans *le Monde comme Volonté et comme Représentation*, complément au deuxième livre).

pitres sont particulièrement frappants : « Le chevalier, la Mort et le diable », « Portofino », etc.

De même qu'il n'y a pas d'opposition entre l'idée et l'expérience, de même, pour Goethe, il n'y a pas d'opposition entre l'homme et la nature, entre le sujet et l'objet. Le cercle se referme : parti de considérations esthétiques pour aboutir à la nature, Goethe revient à lui-même. La vie humaine tout entière, sur la terre comme au ciel, n'est que transformation et transfiguration, et c'est pourquoi, du reste, la vie prise à chacun de ses échelons n'a qu'une valeur symbolique :

Et tout ce qui passe
N'est que symbole[1].

Goethe n'a pas considéré sa propre vie autrement : « C'est pourquoi, écrit E. R. Curtius[2], cette vie a pu, a dû nécessairement devenir pour lui matière à forme artistique. Et c'est pourquoi nous, de notre côté, loin de nous permettre de considérer Goethe soit en purs biographes, soit en purs esthètes, nous devons absolument nous élever à un plan supérieur en essayant de réaliser une compénétration réciproque de l'élément biographique et de l'élément esthétique. » Gundolf dit exactement la même chose. Il est impossible de séparer la vie de l'artiste de son art. Son art n'est pas l'imitation soit d'une autre vie, soit de sa vie propre, c'est une force primaire qui coexiste avec les autres forces, dont elle n'est pas la résultante ; c'est la condamnation de la critique biographique, psychologique et, en même temps, de la critique esthétique, uniquement tournée vers la considération des œuvres isolées dont elle ne sait pas saisir l'unité.

Nous arrivons ici à une notion essentielle de la nouvelle école, celle de « figure » (*Gestalt*) — Cysarz dit l' « essence » : *Wesen*. Il s'agit de retrouver le fil qui va du créateur à la chose créée, sans faire passer l'un avant l'autre : la « figure » est leur conjugaison.

Il n'y a pas d'abord la vie, puis l'œuvre ; l'artiste n'existe que dans la mesure où il produit : « Pour le contemplateur de

1. « Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis » (2nd *Faust*, sub fine.)

2. *Nouvelle Revue française*, 1er mars 1932, p. 338.

la « figure », la vie et les œuvres ne sont que les différents attributs d'une seule et même substance, d'une unité spirituelle et sensible, qui apparaît à la fois comme mouvement et comme forme stable[1]. »

Goethe, en effet, malgré sa richesse prodigieuse et sa perpétuelle évolution, a toujours fortement senti son unité. Il écrit à la fin d'un petit poème :

> Et c'est ainsi que je me divise, mes bien-aimés,
> Sans cesser d'être Un[2].

C'est lui qui a donné la première définition de la « figure », cette finalité interne et immanente, qui oriente toute l'évolution et s'imprime sur la vie comme sur l'œuvre :

> De même qu'au jour qui t'a donné au monde,
> Le soleil était là pour saluer les planètes,
> De même tu n'as dès lors cessé de prospérer
> Suivant la loi qui a présidé à ta naissance.
> Tu dois être ainsi, tu ne peux échapper à toi-même :
> Les sibylles, les prophètes le disaient déjà.
> Et aucun temps ni aucune force ne briseront
> La forme bien frappée qui vit et se développe[3].

On voit l'énorme tâche qu'assume la nouvelle école : définir l'individu, définir l'ineffable, déterminer le phénomène primitif (*Urphänomen*) qui fait un être unique de chaque écrivain. C'est ainsi que Gundolf a cru découvrir le problème

1. « Für den Betrachter der Gestalt sind Leben und Werk nur die verschiedenen Attribute einer und der selben Substanz, einer geistig leiblichen Einheit, die zugleich als Bewegung und Form erscheint » (Gundolf, *Goethe*, p. 1).

2. « Und so spalt' ich mich, ihr Lieben,
Und bin immerfort der Eine. »
(*Teilen kann ich nicht.*)

3. « Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt. »
(*Urworte Orphisch.*)

fondamental de Goethe et la loi fondamentale qui a présidé à son évolution : Goethe a toujours été préoccupé par le problème de l'instant et son évolution se résume dans le passage de l'instant (*Augenblick*) — où il y a lutte entre le désir de s'attarder aux beaux instants et celui d'embrasser le monde entier — à la « figure » (*Gestalt*) — où cette lutte s'apaise par la découverte de la valeur symbolique, typique de l'instant : c'est le moment de la morphologie goethéenne — et enfin à la loi (*Gesetz*) — où l'instant, l'individu, est considéré comme un cas particulier de lois régissant l'univers. Mais, si Gundolf a cherché à définir la « figure » de Goethe, il ne s'agit pas d'une déduction abstraite et systématique, mais bien plutôt d'un effort pour ordonner l'œuvre immense de Goethe suivant une idée maîtresse, toujours présente, mais d'une façon discrète, à l'arrière-plan.

Mais n'y a-t-il pas là un cercle vicieux? Pour ramener à l'unité, pour montrer les variations d'une forme unique, il faut avoir étudié ces variations, les œuvres et la biographie de l'auteur. Ne serait-ce pas se soumettre à des idées préconçues? Il est évident que la découverte de la « figure » implique un travail préalable de lecture parallèle des œuvres et d'absorption de toute la critique antérieure. Mais la « figure » n'est pas seulement un mode d'exposé, la conclusion d'un travail, c'est un mode de découverte. Les logiciens nous ont appris qu'en science l'induction était un leurre, qu'il s'agit toujours d'une déduction, mais à partir d'une hypothèse, que c'est ainsi seulement que la connaissance progresse (méthode hypothético-déductive). Il en est de même de la « figure ». Elle aussi est une vaste hypothèse de travail, un procédé de découverte, et non une conclusion abstraite. Ce qui en fait la valeur, c'est la fécondité. On pourrait se demander également si ce n'est pas un leurre que de rechercher une individualité parfaitement une. Peut-on accorder le chrétien et le païen chez Nietzsche? Or, justement, cette notion de la « figure » est assez souple pour s'adapter à tous les génies. Bertram voit dans Nietzsche un homme à deux âmes[1] et, dans chacun de ses chapitres, il en décrit un aspect nouveau.

1. ἀνὴρ δίψυχος.

« Intuitionniste », individualiste, cette école est en même temps une ennemie mortelle de l'histoire ou, plus exactement, d'une certaine interprétation de l'histoire. Rappelons-nous les deux derniers vers de la strophe extraite des *Urworte :*

Et aucun temps ni aucune force ne briseront
La forme bien frappée qui vit et se développe.

La « figure », du fait qu'elle est toujours présente dans l'évolution de l'écrivain, échappe par cela même au temps. Nous arrivons à une des thèses capitales de cette école, l'éternité de l'œuvre d'art. L'art plonge dans la vie, mais la vie n'est pas seulement un flux continu, elle est aussi un effort pour se dégager du devenir, une aspiration à l'éternité. L'œuvre d'art exprime et satisfait ce besoin. Le créateur éprouve un moment privilégié d'exaltation vitale qu'il veut sauver du temps et éterniser, en le transformant en une œuvre de valeur générale qui élève l'événement singulier à la dignité de symbole, de type. Partant de la vie, l'œuvre d'art aboutit à délivrer de la vie.

Cette conquête de l'immortalité ou plutôt de l'éternité dans l'art est très nette chez Goethe. Celui-ci s'écrie à la fin de son poème *la Durée dans le changement :*

Remercie les Muses que dans leur faveur
Elles te promettent ce qui ne passera point :
L'idée dans ton sein
Et la forme dans ton esprit[1].

Et cet espoir d'immortalité se transforme en certitude dans le poème intitulé *le Legs :*

Aucune créature ne peut retomber au néant!
L'éternel chez tous continue à vivre;
A l'être attache-toi bienheureux!
L'être est éternel; car des lois

1. *Dauer im Wechsel :*

« Danke, dass die Gunst der Musen
Unvergängliches verheisst :
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist. »

Conservent les vivants trésors
Dont s'est paré le Tout[1].

La conséquence est grave pour l'histoire littéraire : si l'œuvre d'art, dans son essence, échappe au temps, il n'est plus possible de l'aborder historiquement, sous peine d'en méconnaître la nature même. Cysarz l'a exprimé avec une impitoyable netteté. Il ne s'agit pas de reconstituer un passé, mais simplement de se rendre compte d'un présent, de saisir l'actualité d'une œuvre : « Nous n'avons pas ici besoin de nous demander « comment la chose a bien pu se passer » ; nous savons immédiatement « comment elle est[2] ». C'est ainsi qu'une œuvre comme la *Vita Nuova* de Dante plonge en pleine vie ; elle est l'expression immédiate d'une expérience toute momentanée et individuelle, et cependant elle a une valeur éternelle, car cette expérience peut être répétée encore après des siècles par tout Européen d'essence supérieure. Gundolf, qui est un mystique, a trouvé dans la tradition mystique un symbole d'éternité, celui de la sphère qui tourne sur elle-même, mais dont le centre est immobile. Gundolf est cependant beaucoup moins absolu dans son antihistoricisme que Bertram ou Cysarz.

Est-ce à dire que le rôle du temps, du milieu, des circonstances soit absolument nul ? Il n'est que fortement restreint. Exposons rapidement comment Gundolf conçoit le génie et la création artistique. Le génie est une force primaire, vitale d'expansion, une chose unique qui fait de l'individu un être unique qu'il s'agit de saisir dans son unicité. Seul le génie possède une véritable « figure » (*Gestalt*). Ce génie (δαίμων) est une force irradiante qui se rencontre avec l'extérieur, les

1. *Vermächtnis :*

« Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen !
Das Ew'ge regt sich fort in allen,
Am Sein erhalte dich beglückt !
Das Sein ist ewig : denn Gesetze
Bewahren die lebend'gen Schätze,
Aus welchen sich das All geschmückt. »

2. « Wir brauchen hier nicht zu erkunden, « wie es eigentlich gewesen « ist », wir wissen ja unmittelbar « wie es ist » (*Geschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Lebenswissenschaft*, Prager Antrittsrede, Braumüller. Wien-Leipzig, p. 31).

caprices du hasard (τύχη) et les contraintes limitatrices (ἀνάγκη) — ces termes grecs sont ceux qu'emploie Goethe (dans *Urworte-Orphisch*), dont Gundolf ne fait que reproduire les conceptions. L'œuvre d'art est donc la synthèse d'une force vitale irradiante (*Gehalt*) et d'une matière extérieure (*Stoff*), la synthèse entre le temps, la durée interne et créatrice, et l'espace, la matière immobile, l'argile qu'il s'agit d'animer. Le degré de profondeur de l'œuvre varie suivant sa résistance : il y a, par exemple, des cas où la matière étouffe l'inspiration. Le génie est donc indépendant du milieu et l'œuvre est plutôt le résultat d'une réaction de défense contre le milieu, qui est à la fois assimilé et transformé. Nous arrivons ainsi à une conception originale de l'évolution d'un écrivain, qui n'est pas un processus unilinéaire de cause à effet, mais une irradiation dans tous les sens d'un centre créateur, de même que tous les points de la surface d'une sphère dépendent immédiatement du centre : l'Allemagne est le pays de l'histoire, mais l'histoire a toujours eu chez elle des ennemis. Schopenhauer et Nietzsche ont écrit contre elle des pages sanglantes dont l'influence se retrouve certainement ici.

Mais, si l'individu est éternel dans son essence, l'idée, le type auxquels il participe continuent à durer après sa mort, à évoluer et à s'enrichir, car l'œuvre d'art est « polyvalente » ; elle est infinie et présente des richesses toujours nouvelles aux différentes générations. Tel est le sens de l'histoire « mythique » dont Bertram a fait la théorie dans la préface de son *Nietzsche*. La reconstitution du passé en tant que passé n'est qu'illusion vaine et n'engendre que des fantômes : « L'histoire, qui est tout de même au fond une science et une exploration de l'âme, n'est jamais synonyme de la reconstitution d'un fait passé, quel qu'il soit, ni même de l'effort de s'approcher le plus près possible d'une réalité passée. Elle consiste bien plutôt à vider cette réalité passée de sa réalité pour la transposer dans une tout autre catégorie de l'être ; elle est une création de valeurs, et non la restauration d'une réalité[1]. » La raison même qui empêche de reconstruire le passé

1. « Geschichte, zuletzt doch Seelenwissenschaft und Seelenkündung, ist niemals gleichbedeutend mit Rekonstruktion irgend eines Gewesenen, mit der möglichsten Annäherung auch nur an eine gewesene Wirklichkeit. Sie ist

est celle même qui permet une histoire différente de l'histoire scientifique et de l'histoire-fantaisie. La véritable histoire ne consiste pas à reconstruire le passé tel qu'il a été, car ce passé est vivant et se transforme au fur et à mesure; elle ne peut atteindre que la légende, la forme actuelle que ce passé a pris. Les grands hommes continuent à vivre sous forme de légende, de mythe. Ils se transforment peu à peu en types, et ce sont ces types qu'il faut saisir. Tout l'effort de Bertram consiste à saisir l'état présent de la légende de Nietzsche : il y a là un mélange curieux de « platonisme » (les types éternels) et de « bergsonisme » (la durée indéfinie des types) dont l'opposition n'est peut-être qu'apparente, mais en tout cas remonte certainement à Goethe.

Mais nous n'avons pas encore abordé l'aspect le plus curieux de cette nouvelle école. Dans son entretien du 17 février 1832 avec Soret, Goethe fait la déclaration suivante : « Mon œuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe. » Nous arrivons à la notion d'individualité collective, particulièrement développée par Cysarz. Reprenons une dernière fois l'examen du type goethéen. Le type est individuel : la plante primitive, par exemple, est encore quelque chose de concret et d'individuel — mais, en même temps, le type a une valeur plus générale que les individus où il s'incarne. Autrement dit, le type est un individu collectif. Cysarz écrit : « On s'aperçoit de prime abord que l'individuel n'existe nulle part indépendamment de ce qui dépasse l'individuel, mais que ce qui dépasse l'individuel peut fort bien participer à l'individuel[1]. » « Par conséquent, il n'y a pas de monographie, dans l'histoire de l'esprit, qui ne plonge en même temps dans le collectif et il n'y a pas de thème collectif, dans l'histoire de l'esprit, qui n'exige des applications individuelles[2]. » Autre-

vielmehr gerade die Entwirklichung dieser ehemaligen Wirklichkeit, ihre Überführung in eine ganz andere Kategorie des Seins; ist eine Wertsetzung, nicht eine Wirklichkeitsherstellung » (*Nietzsche*, introduction, p. 1).

1. « Von Anbeginn erweist es sich, dass Individuelles nirgends abgelöst von Überindividuellem existiert, dass aber solches Überindividuelles durchaus kein Ausserindividuelles ist » (*Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, p. 59).

2. « Es gibt darum keine geisteswissenschaftliche Monographie, die nicht zugleich im Kollektiven waltete, und es gibt kein geistesgeschichtliches Kollektivthema, das nicht eine individualistische Auswertung forderte » (*Geschichtswissenschaft, Lebensw., Kunstw.*, p. 31).

ment dit, pour Cysarz l'histoire littéraire est une histoire d'idées, non d'œuvres, d'idées esthétiques, non philosophiques, idées qui ne sont pas abstraites, mais se créent une forme adéquate, se créent l'organe. Les écrivains n'entrent en jeu que secondairement — sur ce point Cysarz va beaucoup plus loin que Gundolf, qui est beaucoup plus individualiste, au sens étroit du mot : c'est ce que les Allemands appellent l'histoire de l'esprit (*Geistesgeschichte*), qui suppose que les différents aspects d'une époque sont commandés par un centre créateur unique, ou une « Idée ». Mais, dans une époque donnée, Cysarz ne prétend pas tout déduire d'une « figure » ou d'une « idée » collective unique. D'abord, il y a les individus; d'autre part, des centres d'attraction différents peuvent fort bien coexister, par exemple dans une « même » génération. Bien entendu, puisque tout s'explique par un centre permanent, la chronologie perd de son importance et l'anachronisme devient normal, pourvu qu'il soit voulu : c'est ainsi que la clé des *Hymnes à la nuit* de Novalis se trouve au second acte de *Tristan*.

Tels sont en gros les caractères de cette école. Il n'y en a guère l'équivalent en France[1]. Le besoin d'une critique « synthétique » se manifeste dans la « biographie de l'œuvre d'art » de M. P. Audiat; le goût de l'hypothèse et de l'actualité s'exprime chez M. Faÿ. M. Fernandez n'a que du mépris pour la critique biographique, et bien d'autres avec lui[2]. Paul Valéry dédaigne l'histoire et n'y voit qu'une simple construction de l'esprit. Mais tout cela est très dispersé. Taine, malgré sa théorie des petits faits caractéristiques, de la faculté maîtresse et de l'unité des époques, est aux antipodes de l'école allemande à cause du rôle primordial qu'il assigne au milieu — fidèle à la science de son temps et non à une biologie esthé-

1. L'enthousiaste adhésion de Goethe lui-même à la méthode de « biographie intellectuelle » de J.-J. Ampère et du *Globe* rassurerait ceux des historiens littéraires qui oublieraient le modèle donné, en ces matières, par *Vérité et Fiction*. Cf. à ce sujet I. Rouge, *Goethe critique littéraire*, dans la *Revue* de janvier 1932. Quant à la théorie de M. Cysarz, si elle ne pouvait encore prendre place dans les *Tendances nouvelles en histoire littéraire* de M. Ph. Van Tieghem (1er juin 1930), elle est exposée tout au long dans la contribution de M. Henri Lichtenberger aux *Mélanges Baldensperger* (t. II, p. 50). [N. D. L. R.]

2. On en trouvera toute une revue dans Charles Lalo, *l'Expression de la vie dans l'art*, Alcan, 1933.

tique comme celle de Goethe. L'intérêt de cette école, nous semble-t-il, c'est avant tout un effort pour dépasser un point mort que nous sentons aujourd'hui, pour s'élever au-dessus des données de la philologie et de l'histoire et s'installer au centre de l'œuvre et de l'auteur — sans renoncer, bien entendu, à la documentation préalable. Au fond, elle exige des critiques de génie, car il n'y a pas de méthode pour atteindre l'individu, il n'y a pas de science de l'individuel; or, le génie ne se fait pas. Mais il est bon qu'après les multiples analyses on cherche à faire de la synthèse. Est-ce à dire qu'il faille dédaigner l'histoire? Mais Goethe lui-même, dans un entretien déjà cité, en affirme la légitimité : « Le plus grand génie ne saurait aller bien loin s'il prétendait tout tirer de son propre fonds seulement. Qu'est-ce que le génie, s'il est privé de la faculté d'utiliser tout ce qui le frappe?... » N'est-ce pas lui qui se refusait à mettre l'historien au-dessous de l'artiste créateur — tout en séparant énergiquement les deux domaines : « C'est là une question qui ne doit même pas être soulevée : l'historien et le poète ne concourent pas l'un avec l'autre, pas plus que le coureur et le boxeur. A chacun revient une couronne distincte. » Non seulement les deux écoles peuvent coexister, mais encore elles peuvent s'entr'aider. Guidé par son goût, l'historien aura toujours les grandes œuvres en vue, même s'il semble parfois s'en éloigner dans ses recherches. Les amateurs de synthèse utiliseront toutes les analyses partielles et tous les documents exacts mis à leur disposition.

Claude CUÉNOT.

LA

PLACE DE LA RENAISSANCE

DANS L'HISTOIRE DE LA CIVILISATION

L'idée du *devenir*, sans laquelle il n'y a guère de science historique comme nous l'entendons, n'en constitue pas moins quelquefois, pour les historiens, un obstacle dans leurs efforts à saisir la réalité sur le vif. La question des *origines* du phénomène historique s'en trouve d'ordinaire réduite à la recherche de ses éléments constitutifs[1], et le problème de l'influence qu'il a exercée, autrement dit de l'importance qu'il acquiert pour nous[2], se substitue insidieusement à la tâche posée jadis par Ranke : comprendre et décrire « wie es eigentlich gewesen », et cela même lorsque l'historien ne se propose sciemment que ce but, tel Burckhardt dans son ouvrage génial sur la Renaissance.

L'étude présente est un essai pour dégager la formule de la Renaissance, telle qu'elle apparaît au bout du développement des mouvements multiples et contradictoires dont est faite sa substance. Ainsi posée, la question se ramène, tout d'abord, à celle des limites de la Renaissance. Où sont ses débuts? A quoi reconnaît-on qu'elle ait commencé? Quels sont ses rapports avec le moyen âge? Mais alors nous arrivons à cette autre question : qu'est-ce que le moyen âge?

Quand on compare entre elles deux époques en les considé-

1. Tel est, par exemple, le cas de Konrad Burdach (*Reformation-Renaissance-Humanismus*, 1918 ; *Dante und das Problem der Renaissance*, dans *Deutsche Rundschau*, 1924). Il va même plus loin : partout où, dans les prédications de Joachimites et ailleurs, il trouve les mots *regeneratio*, *reformatio*, etc., il croit reconnaître « la Renaissance » (cf. les remarques judicieuses de K. Brandi dans *Götting. gel. Anz.*, 1923, t. VII-XII).

2. Cf. le cas de H. Hauser dans son ouvrage au titre significatif : *la Modernité du XVI^e siècle*, 1930.

rant comme deux étapes de la vie de l'esprit, il est nécessaire — et il suffit — de trouver une formule pour ainsi dire négative, qui exprimerait l'essence de l'époque qui s'en va, par contraste avec celle qui va la remplacer. Étant donné l'objet de notre étude qui est la Renaissance, il nous faut donc commencer par établir ce qui manquait au moyen âge.

Envisagé ainsi, le moyen âge se présente dans son enchaînement avec l'antiquité. En effet, ce dont manquaient l'antiquité et le moyen âge, c'est le sens du devenir, de la durée réelle. Le moyen âge était incapable de comprendre la vie comme une évolution créatrice.

On s'était beaucoup occupé en ce temps-là de spéculations historico-philosophiques, et l'on avait adopté l'idée que saint Augustin se faisait de la progression historique comme l'accomplissement d'un certain plan providentiel. Certaines idées de Joachim de Fiore se retrouvent chez maints penseurs médiévaux. Mais on concevait le progrès historique, pour ainsi dire, en dehors du temps réel. L'histoire paraît se dérouler comme une suite de « siècles », d' « éons ». Tout *saeculum* précédent préfigure symboliquement le suivant. Mais il n'est pas de mutations dans les limites d'un même *saeculum*. Son histoire est réversible : c'est dire qu'il n'a pas d'histoire.

L'histoire de l'individu apparaît comme calquée sur celle de l'humanité entière. La vie d'un saint comprend trois *saecula :* l'enfance, qui symboliquement préfigure la maturité; celle-ci, qui est la période des hauts faits sur terre, et la vie posthume définitive. A ces trois *saecula* correspondent les trois parties de la *légende* du saint. Chacune est réversible à volonté. La perspective dans le temps est traitée comme une perspective dans l'espace. Les *saecula* se disposent par étages, l'un au-dessus de l'autre, dans l'ordre de la perfection, à l'instar des *ordines* de la société médiévale ou de l'enfer, de la terre et du ciel dans la mise en scène des mystères. A la hiérarchie des « siècles » correspond la hiérarchie des choses qui, elle, symbolise la hiérarchie des « particularités » et des « qualités ». Plus le concept est « haut », plus il est *général*, et plus il est « réel ». Le couronnement de cette construction est le *ens realissimum* — Dieu.

Partant de la définition de la réalité « la plus parfaite », de la notion la plus haute, qui embrasse tout, la pensée médiévale descend, par déductions, les échelons des hiérarchies, découvrant les notions subsidiaires et démontrant, par voie logique, leur nécessité et leur conformité au but ultime. Par contre, la contemplation esthétique mène, par la même échelle, dans le sens opposé, de bas en haut, à travers les symboles, dont elle enlève, l'un après l'autre, les voiles, jusqu'à ce que l'œil s'habitue à l'éclatante lumière de « la vérité pure ». Alors les symboles, devenus superflus, disparaissent du champ visuel.

Ainsi s'élevait Dante, par les gradins de ses tercets, vers la source de la lumière, parcourant dans le sens opposé la voie tracée par les scolastiques. La voie de Dante et celle de saint Thomas ne sont que deux *directions* d'un même chemin. Ainsi l'entendaient les contemporains, et la *Divine Comédie* était commentée du haut des chaires comme une *Somme* pour séculiers. Les contemporains ne comprirent pas que la *Comédie*, qui totalise le développement intellectuel du moyen âge, annonce en même temps sa fin : chaque « symbole » y est présenté sous une forme plus forte, plus expressive, plus concrète qu'il n'en a besoin en tant que symbole; ces images prétendent à une existence indépendante; non contentes de « représenter » une idée, une notion, elles les individualisent, de sorte que cette idée, cette notion vivent en elles d'une façon unique, qui ne se renouvellera pas. Même lorsque le poète aura dévoilé le sens des images créées par lui, celles-ci, appelées une fois à la vie par la magie de son art, continueront de vivre. Après tout, peu nous chaut ce que « représente » Béatrice, comme peu nous chaut si jadis a vécu à Florence une femme, en chair et en os, que, « ne lui connaissant pas de nom, bien des gens appelaient Béatrice ». Pour nous, seule est réelle Béatrice créée par le poète.

Il est curieux que ce monde poétique, plein de mouvement et de vie, riche de couleurs immarcescibles, chantant de mille voix nettement individualisées, émerge juste au moment où l'esprit pur semblait sur le point d'atteindre son but, rendant inutile tout symbolisme. A l'époque de Dante, l'Italie savante se passionne pour l'averroïsme, qui est l'extrême ex-

pression de l'intellectualisme impersonnel, dessiccant, mortel. Sans s'aviser du danger, Dante fit place à Averroës, *che il gran commento feo*, dans son « limbe ». Pétrarque, qui se félicitait d'avoir mis un jour à la porte un averroïste venu lui rendre visite, faisait preuve de plus de perspicacité.

Par ailleurs, ce triomphe de l'intellectualisme pur allait de pair avec le renforcement de la tendance opposée : le mysticisme franciscain. Les recherches d'Émile Mâle, d'un côté, et de Konrad Burdach, de l'autre, ont éclairé l'énorme rôle de ce mouvement dans l'évolution des arts plastiques et de la poésie. Les deux tendances, qui coexistaient sans heurts au moyen âge, entrent en conflit au temps de Dante et de Pétrarque, chacune d'elles ayant atteint sa tension maximum. Dante, qui cherche à tout embrasser dans une synthèse grandiose, les concilie comme le reste, dans un esprit médiéval, en assignant à chaque chose sa « place ». Cette conciliation est pourtant tout extérieure : ce n'est pas un hasard si, dans son ensemble, *la Divine Comédie*, comme l'a démontré Benedetto Croce (voir la *Poesia di Dante*), est une allégorie privée d'unité artistique interne.

La nature du conflit ne se révéla que plus tard. Tout d'abord, la crise de la civilisation médiévale se fit sentir dans l'enseignement. Son problème se trouva posé d'une nouvelle manière. Au XIV^e^ siècle, la philosophie scolastique arrive au point où elle justifie son nom : philosophie scolaire. Elle acquiert des particularités qui, jusqu'ici, n'étaient pas siennes : étroitesse, exclusivité, intolérance, suscitant une réaction. Elle suspecte les *studia humaniora* avec lesquels elle avait paisiblement cohabité jusque-là, elle craint « le paganisme » et les tentations qu'il recèle. La position prise par les premiers humanistes s'explique par la nécessité d'être sur la défensive.

Dans *De sui ipsius et multorum ignorantia*, Pétrarque affecte de défendre le « vrai » savoir contre le « faux ». Ses adversaires, qui connaissent Aristote beaucoup moins bien que lui (en réalité, il a d'Aristote une notion aussi faible que de la philosophie médiévale que, du reste, il se fait gloire d'ignorer), osent le taxer d'ignorance, lui qui a consacré aux études sa vie entière ! Le vrai sage sait qu'il ne sait rien et préfère à

la science la vertu. Mais s'il ne se donne pas l'illusion, comme eux, de savoir ce qu'il ne nous est point donné de connaître, il sait, par contre, ce qu'eux ignorent : les *litterae*.

Lorsque Nicolas de Cusa[1] intitula son œuvre capitale : *De docta ignorantia*, était-ce une allusion à Pétrarque et à sa *De sui ipsius... ignorantia?* Ici, l'ignorance devient un objet de méditation et par là même se trouve surmontée. Le Dieu-limite de Nicolas de Cusa est le Dieu même des scolastiques : *ens realissimum*. Mais Nicolas l'aborde autrement, au moyen d'une autre *méthode*, et c'est là l'essentiel : car ainsi se trouvent modifiés de fond en comble les rapports entre la chose créée et Dieu. L'objet empirique n'est plus un symbole, un « miroir », rien en soi, mais reflétant vaguement le Un et le Tout. De passif, il est devenu actif. Dans son aspiration à se manifester pleinement, à s'affirmer, il dépasse ses limites empiriques et se rapproche de Dieu, sans toutefois perdre son individualité. A cette limite, un triangle, une droite, une circonférence sont une même chose. Cependant, une circonférence infinie, tout en coïncidant, à sa limite, avec un triangle infini, n'en demeure pas moins circonférence, et le triangle infini, un triangle. Les choses les plus diverses coexistent en Dieu, sans cesser d'exister séparément. Tout au contraire : plus elles serrent l'Un qui est le Tout, en lequel se réalisent les *coincidentia oppositorum*, mieux se manifeste l'individualité de chacune. Car contenir des contraires ne signifie nullement les absorber, mais les unir en une certaine harmonie. Dieu qui se manifeste dans le monde, en tant que créateur qui fixe sa personnalité sous des milliers de formes et contraint à l'harmonie tout ce qui existe, agit en artiste. Le monde est beau dans la diversité infinie de ses formes, car cette diversité se résout en harmonie en Dieu. Le monde est une œuvre artistique.

Évidemment, J. Huizinga[2] a raison lorsqu'il indique que déjà les Victoriens et leurs successeurs parlaient de la beauté du monde. Nicolas de Cusa n'avait nul besoin de « réhabili-

1. Le rôle de Nicolas de Cusa dans la pensée de la Renaissance est définitivement élucidé par E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie des Renaissance*, 1927.

2. J. Huizinga, *Der Herbst des Mittelalters*, 1927, p. 42 et suiv.

ter » le monde, le moyen âge ne l'ayant guère avili. De même, ce n'est point lui qui a inventé sa « théologie négative », mais elle remonte, comme il est notoire, au Pseudo-Dionysius et à Scot Érigène.

Mais ce que Nicolas a de neuf, c'est son intuition du monde et de la vie comme d'un mouvement, d'un effort, d'une tentative de réalisation; c'est sa manière directe de concevoir l'individualité comme une force créatrice. En conformité, sa conception de la beauté du monde acquiert un sens bien différent de celui, par exemple, qu'elle a chez Denys le Chartreux dans sa *De venustate mundi*[1]. Le monde est beau, parce qu'il est plein de belles choses. L'arbre est beau, parce qu'il est vert, la mer, parce qu'elle est bleue, etc. Le beau, selon Nicolas, est ce qui est adéquat à l'idée artistique. On ne peut apprécier une chose esthétiquement en l'examinant partie par partie. Les parties en soi ne sont ni belles ni laides; elles n'existent pas en dehors de l'ensemble. Une main coupée n'est plus une main (*Liber de mente*, cap. II).

Léonard de Vinci, qui paraît connaître les œuvres de Nicolas de Cusa, développe ses idées en cent variantes. Il se moque des artistes en quête d'une joliesse extérieure et cherchant à ne rendre que de belles choses; sa propre œuvre paraît inspirée par la lutte contre l'esthétisme académique, contre les « canons » du beau. Pour Léonard, le beau c'est l'expressif.

« L'individualisme » de la Renaissance est autrement profond qu'une simple confiance en ses forces, une « volonté de puissance ». C'est la « découverte » du principe individuel, née dans la lutte contre la doctrine averroïste de la *mens una*. — Comment est-il donc possible, raisonne « l'ignorant » dans le *Liber de mente* de Nicolas de Cusa, que tous les humains aient le même esprit? La fonction de « l'esprit » est d'être ce grâce à quoi on l'appelle « âme » (*anima*); c'est pourquoi l'esprit exige un corps conforme; cette conformité, il ne peut la trouver que dans *un seul* corps, puisqu'il n'existe pas deux corps identiques. Mais, quand l'âme quitte le corps, ne fusionne-t-elle pas, dans le sein du Seigneur, avec les

1. Analysé par J. Huizinga, *loc. cit.*

autres âmes? Oui, mais sans perdre pour cela sa propre individualité. Ainsi la pluralité des substances est sauvegardée. Cette pluralité peut, dans l'Un (Dieu), ne pas rentrer dans la catégorie des nombres, soit : cela ne signifie guère qu'elle soit anéantie[1], mais seulement qu'étant absolument diverses, les substances ne se laissent pas supputer.

Si les âmes humaines étaient semblables, dit Ficin, comment se ferait-il qu'il y ait tant d'hommes aussi différents? Mais si « les âmes » ou « les consciences » sont différentes, comment la compréhension mutuelle est-elle possible? Et voici comment il résout la question : nous concevons les choses en reconnaissant, en chacune, des indices généraux de la catégorie à laquelle elle ressortit[2].

Mais donner une pareille solution équivaut à éluder la réponse. Celle de Cardano vaut mieux : selon lui, la similitude des opinions est le résultat de l'imitation; en général, d'ailleurs, les hommes n'ont pas d'idées absolument identiques, sinon en mathématiques. Même les savants, chacun à sa manière, interprètent ce qui leur fut enseigné par d'autres[3].

Déjà Dante s'était rapproché de cette idée : selon lui, les hommes ont besoin de termes communs exprimant les concepts de la raison, parce que, à l'encontre des anges et des bêtes, ils ne sauraient se comprendre autrement. La conscience des anges est pareille à un miroir qui réfléchit tout. Quant à l'animal, il est privé d'individualité : il ne repré-

1. « Ego mentem intellectum esse affirmo... Mentem autem unam esse in omnibus hominibus non capio, nam, cum mens habeat officium, ob quod anima dicitur, tunc exigit convenientem habitudinem corporis adequate sibi proporcionati, que, sicut in uno corpore reperitur, nequamquam in alio est reperibilis. Sicut igitur idemptitas proporcionis est immultiplicabilis, ita nec idemptitas mentis, qua sine adequata proporcione corpus animare nequit... Unde hoc nequaquam possibile arbitror, unum esse intellectum in omnibus hominibus, verum, quia numerus sublatus videtur, quando tollitur variabilitas materie... et mentis natura extra corpus sit ab omni varietate materie absoluta, ideo forte Platonici dixerunt animam nostram in unam animam communem nostrarum complexivam resolvi, sed hanc resolucionem non puto veram, nam quamvis nos sublata varietate non capiamus multiplicacionem numeri, propter hoc tamen non desinit rerum pluralibus que est divine mentis numerus » (*Lib. de mente*, chap. XII; cité d'après l'édition d'E. Cassirer, dans son *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 1927, p. 280 et suiv.).

2. *Theologia platonica* (M. Ficini opera. Basil., 1576, vol. I, XV, 13).

3. *Liber de immortalitate animorum*. Lugdunum, 1545, p. 275.

sente que son espèce. C'est pourquoi les bêtes d'une même espèce ont les mêmes élans et les manifestent pareillement. D'après ses propres actes extérieurs, l'animal reconnaît le sens d'actes analogues chez d'autres individus de la même espèce[1].

La découverte du principe individuel dans la vie entraîne la reconnaissance du *droit* de l'homme à être soi-même dans toutes ses manifestations et, ce qui plus est : la reconnaissance de son *devoir* de sauvegarder son individualité. On connaît la lettre de Pétrarque à Boccace (*Fam.*, XXIII, 19) où le poète parle d'un apprentissage du métier d'écrivain qui ne porterait pas ombrage à l'individualité. Son élève (Giovanni Malpaghini?) se passionne pour les poètes de l'antiquité; il est bien jeune, et il lui arrive de faire dans ses poèmes des emprunts à Virgile. Pétrarque l'en dissuade : « L'imitateur doit veiller à ce que ce qu'il écrit soit semblable à ce qu'il imite, sans lui être pareil. Cette ressemblance ne doit pas être celle qui existe entre l'objet à reproduire et sa reproduction : plus celle-ci est exacte, et plus l'artiste en tire de gloire; mais que ce soit une ressemblance de père à fils : les traits peuvent être dissemblables, mais dans le visage, dans les yeux surtout, il y a quelque chose que nos peintres appellent *air* (*umbra quaedam et quem pictores nostri aerem vocant*), et qui fait qu'on ne peut voir le fils sans songer au père. »

Les poètes, eux aussi, doivent rechercher cette ressemblance insaisissable, impondérable, qu'on ne fait que pressentir. Ceux qui y réussissent sont des poètes, ceux qui tendent à une similitude complète sont des singes. Et Ficin de citer les préceptes d'Horace et de Sénèque.

Leonardo Bruni développe des idées analogues dans *De interpretatione recta :* le traducteur doit savoir rendre les particularités individuelles de ses auteurs : la grandiloquence de Cicéron, le style serré de Salluste, la sombre grandeur de Tite-Live; il doit se réincarner, entrer dans la peau de l'original[2]. Ce n'est qu'ainsi qu'il s'assimilera son style et son

1. *De vulg. eloq.*, I, 2.

2. « Rapitur enim interpres vi ipsa in genus dicendi illius de quo transfert, nec aliter servare sensum commode poterit, nisi sese insinuet ac inflectat per illius comprehensiones et ambitus cum verborum proprietate orationisque ef-

langage. On ne saurait rendre l'idée de l'original sans s'être pénétré de son élocution. Ainsi, Bruci énonce nettement que toute idée est concrète, c'est-à-dire liée à son expression : *le fond*, dans une œuvre littéraire, est inséparable de *la forme*.

L'idée de l'assimilation créatrice pousse les philosophes de la Renaissance à reprendre à nouveau le *problème sotériologique*, celui de la *Theosis*.

Quodlibet est in quolibet, déclare Nicolas de Cusa ; tout participe à tout ; toute chose contient en puissance toutes choses, et toutes choses aspirent à leur source première, le Tout-Un. L'art de Léonard témoigne combien la pensée de la Renaissance s'est pénétrée de cette conception. Dans la *Joconde*, la femme et le paysage fusionnent, subordonnés au rythme de l'ensemble, rythme de la vie dont on devine les pulsations derrière le calme apparent. Le fleuve, les mèches de cheveux de Monna Lisa, sa bouche qui sourit semblent avoir le même mouvement serpentant. Son vêtement tombe en des plis ondoyants. Dans ses notes, Léonard revient sans cesse à cette idée qui le hante : de réduire toutes les formes à une seule. C'est le problème de la forme originelle, *Urform*, qui va préoccuper Goethe.

Cette capacité de concevoir « tout dans le tout », de se l'assimiler en créateur, de sortir des bornes empiriques de son individualité sans pourtant la perdre, tout au contraire, en l'affirmant, cette capacité-là est précisément le gage de la divinité de l'homme. L'assimilation créatrice du Cosmos est une activité artistique. L'homme-artiste, en œuvrant, s'égale à Dieu. Dieu lui-même a mis dans l'âme humaine cette aspiration à se diviniser ; il ne serait qu'un odieux tyran s'il forçait l'homme à aspirer à un état indigne de lui (*Th. plat.*, XIV, 1).

Or, le besoin de créer, c'est-à-dire de s'exprimer dans les termes de ce tout qu'on tend à s'assimiler — c'est l'amour. L'amour est l'aspiration à l'union avec l'aimé. Aimant Dieu, l'homme de ce fait participe à Dieu, car Dieu lui-même est Amour. Le don d'aimer est de nature divine. L'amour pousse Dieu à se reproduire dans les créatures, dit Marcile Ficin dans son *Commentaire au Banquet*. Les néo-platoniciens de

figie » (cité d'après l'édition de H. Baron, *L. Bruni's humanistisch-philosophische Schriften*, p. 87).

la Renaissance développent les idées mystiques qui avaient cours au moyen âge, lequel les avait héritées de la basse antiquité. Cependant, il est dans les raisonnements de Pico, de Ficin et des autres une nuance nouvelle, spécifique pour la Renaissance : c'est la conception de l'amour comme d'une impulsion vers l'activité artistique, image-type de toute activité créatrice.

Il existe divers degrés de l'amour. Il existe deux « Vénus » : la céleste et la terrestre. Voici comment les présente Léon l'Hébreu dans ses *Dialogues sur l'amour* : tout amour est une aspiration vers l'union avec l'objet aimé. L'union avec Dieu est la suprême béatitude. Par contre, l'amour terrestre, même lorsque l'union est réalisée, n'est qu'une source sempiternelle de douleur. Pourquoi? Parce que l'amour céleste est un commerce spirituel. Or, les esprits, étant immatériels, peuvent librement s'accorder et s'interpénétrer. Cette satisfaction ne peut être réalisée dans l'amour charnel, les corps étant impénétrables. L'union complète de l'amant et de l'aimé n'est possible que dans son imagination. En se transportant mentalement dans la personnalité d'un autre, l'amant perd la sienne propre[1]. Autrement dit, un tel amour, au lieu de réaliser l'individualité et l'élargir, ne parvient qu'à la diminuer.

Dans son spiritualisme outrancier, Léon l'Hébreu reste isolé. Les théoriciens italiens considèrent moins l'objet de l'amour que l'attitude de l'amant à son égard. Ils distinguent l'amour-aspiration à la possession de l'objet aimé, et l'amour-conception esthétique désintéressée de cet objet.

Cristoforo Landini justifie les deux « Vénus ». Voici comment raisonne chez lui Leon-Battista Alberti : notre âme possède la double faculté de connaître « deux Vénus », c'est-à-dire deux espèces de convoitise. En présence de la beauté

1. « Questo (unione perfetta sc.) nelli animi, che sono spirituali, è possibile, perché gli spirituali incorporei con li mentali e efficacissimi effetti si possono contrapenetrare, unirsi e convertirsi in uno, ma nelli diversi corpi, che ciascuno di loro ricerca proprio luogo segnalato, questa tale unione e penetrazione rispetto della desiderata resta dipoi del desiderio più ardente in quello unione, che perfettamente non si puo conseguire; e procurando sempre la mente l'intera conversione nella persona amata, lascia la propria... » (*Dialoghi d'Amore*, I. Venezia, 1607, fol. 41 v°-42).

charnelle, notre conscience la perçoit non comme telle, mais comme une image de la beauté céleste; la beauté charnelle n'est qu'une voie pour atteindre les cieux. C'est la première Vénus. Quant à la deuxième, elle veut recréer des formes semblables à celles de la beauté vue. Donc l'une et l'autre sont vraies. Mais l'une est le désir de contempler le beau; l'autre, le désir de le reproduire[1].

Dans l'hymne à l'amour, que Castiglione met dans la bouche de Bembo (*Il Cortegiano*, IV, 70), il s'agit d'*un seul* amour aux manifestations multiples, mais toutes divines et sacrées : « Quelle langue mortelle est digne de te prôner, oh sacro-saint AMOUR?... Tu es le lien le plus doux du monde; tu es l'intermédiaire entre le terrestre et le céleste; en ta bienveillance, tu invites les puissances supérieures à guider les forces inférieures, tu diriges les âmes des mortels vers leur origine première; tu les unis; tu concilies les éléments, tu pousses la nature à produire, et la créature à continuer la vie; tu ramènes à l'unité les choses dissociées, aux imparfaites tu confères la perfection, aux dissemblables, la similitude, et les ennemis, tu les ramènes à l'amitié... »

C'est ainsi que l'ascétisme des néo-platoniciens se trouve « surmonté » dans la philosophie esthétique.

Le charnel, le palpable, le perceptible peuvent être aussi beaux, aussi dignes d'amour que le spirituel, l'invisible, le mental. Telle est la tendance qu'exprime l'art nouveau, nouveau parce que — que les artistes en soient conscients ou non — il se satisfait soi-même, parce qu'il « n'enseigne » pas, ne « mène » à rien d'autre qu'à lui-même, à rien de ce qu'on supposait être *derrière* ou *au-dessus* de lui; il ne sert aucun but méta-esthétique. Politien a beau écrire des stances « allégoriques », Botticelli a beau s'en inspirer (*la Primavera*) — l'élément allégorique s'y trouve réduit au minimum : à vrai dire, il est simplifié au point qu'il en reste juste assez pour justifier toute absence de sujets dans ces œuvres.

Selon l'ancienne théorie qui survit au début de la Renaissance, l'art, dans des images « feintes », manifestait des « vérités » suprêmes. Maintenant, le peintre crée les images

1. Christophorus Landinus, *Questionum Camaldulensium libri IV*, in-fol., s. l. n. d., liv. III.

« feintes », sans s'entraver de considérations intellectualistes; ces images sont « vraies » telles quelles : leur *vérité* c'est leur beauté.

L'art littéraire de la Renaissance atteint son apogée avec le poème quasi allégorique, son genre peut-être le plus caractéristique. Les sources où Politien, Arioste, Pulci vont chercher leurs thèmes et leurs images, sont très variées. On y retrouve des éléments des romans de chevalerie, de littérature antique, de légendes populaires; mais « le fond » de ces œuvres — à le considérer séparément de leur « forme » — ne comporte pas d'unité. Tel l'*Orlando Furioso*, qui ne présente aucune unité sous le rapport de l'affabulation ni de la suite motivée des épisodes résultant de l'unité des caractères. Au fond, les caractères eux-mêmes manquent : les chevaliers et les belles sont aussi fantomatiques, aussi conventionnels que les monstres, les géants, les fées et les magiciens. C'est un monde enfantin, un monde de poupées que le poète considère en adulte, avec humour, dont il souligne l'irréalité, le manque de sens, mais dans lequel parfois il se plonge comme dans un rêve merveilleux. Avec cette masse d'éléments hétérogènes, disparates, le poète cherche à créer un ensemble artistique, en les subordonnant à une mesure, à un rythme communs. Ce n'est pas par hasard que le poème est écrit en *ottava rima*. C'est que chaque strophe doit présenter, sous le rapport de la musique et du sens, un ensemble achevé, un *individuum;* la suite de ces strophes, d'apparence monotone, mais qui, de fait, sont des *individua* infiniment variés, qui comportent un choix verbal éminemment artificieux tant pour la sonorité que pour le sens, ces innombrables nuances de rythme et de sentiment doivent servir au poète de base pour construire son œuvre, son univers fictif.

Au fond, un poème de ce type est *infini*, en ce sens qu'il peut être indéfiniment continué, aussi bien qu'arrêté n'importe où. Arioste l'exprime en terminant chacun des chants, y compris le dernier, par l'excuse d'avoir abusé de l'attention du lecteur. Le cosmos médiéval, de même que le cosmos antique, est créé une fois pour toutes; il *existe;* il est donc fini. Mais le cosmos de la Renaissance n'est jamais achevé, il ne

cesse de *devenir*, il est infini. Le Dieu des philosophes de la Renaissance — chez Léonard, il correspond à la Nature — ne cesse de créer, de se réjouir des formes toujours nouvelles. Ses possibilités créatrices sont inépuisables, de même que sa volonté de créer.

Mais, en créant sans cesse des formes nouvelles, Dieu les subordonne à une certaine idée d'ensemble. Tout est uni, tout est lié dans le Cosmos, — c'est pourquoi il est beau d'une beauté absolue. L'artiste qui, dans sa création, devient pareil à Dieu, exprime dans ses œuvres, comme Dieu, son « moi »; mais l'homme étant imparfait, son art aussi est imparfait. Comme l'affirme Léonard, les défauts moraux ou physiques du peintre transpirent toujours d'une façon ou d'une autre dans ses toiles.

Ici, la pensée de la Renaissance se heurte à une antinomie : d'un côté, on veut que l'artiste exprime dans son art sa personnalité, son intuition individuelle du monde, son *idée* artistique; de l'autre, on lui propose un modèle idéal, une norme du beau, et on lui suggère qu'il est à même de se l'assimiler. Le principe fondamental de l'esthétique de la Renaissance : « imiter la nature » (*imitare il vero*), est à double sens : pour Léonard, cela signifie apprendre à créer des *organismes*, et non des conglomérats qu'une idée d'ensemble ne lie pas; pour Vasari qui, sous une forme simplifiée, exprime diverses nuances des idées de son époque, *imitare il vero* signifie souvent tout bonnement suivre le canon antique, reconnu comme seul canon du beau, unique et obligatoire. Et le titre est significatif du traité de Luca Pacioli : *la Divina proporzione*, celle dont les anciens ont trouvé le secret.

Giordano Bruno combat cette tendance au « classicisme » académique. Il y a de ces critiques littéraires, amateurs de règles (*regolisti di poesia*), dit Cicada dans son dialogue *Sur l'extase héroïque*, qui daignent — non sans difficulté — reconnaître pour poète Homère, mais refoulent au rang de versificateurs Virgile, Ovide, Martial, Hésiode, Lucrèce et bien d'autres, les appréciant du point de vue des règles de l'*Art poétique* d'Aristote. Ils ne comprennent pas que c'est la poésie qui engendre les règles, et non les règles qui font jaillir

la poésie. C'est pourtant la raison pourquoi il y a autant de bonnes règles que de bons poètes (*De gli eroici furori*, 1re partie, dial. I).

Le conflit des deux principes, celui de la norme esthétique et celui de la liberté créatrice, acquiert une singulière acuité en philologie. Faut-il écrire en italien ou en latin? L'italien peut-il atteindre à la même perfection que le latin, lui qui n'est qu'un latin « déformé »? Mais, même en usant de l'italien, ne faut-il pas se tenir aux formes du langage classique? Quant à l'italien, lequel de ses dialectes doit servir de base à la langue commune? L'italien et le toscan, n'est-ce qu'une seule et même langue? Le toscan des « trois lauréats » doit-il être considéré comme *canonique*? L'auteur du *Cortegiano* défend, par la bouche de Lodovico di Canossa, la libre création linguistique, repoussant toutes normes esthétiques et tous canons philologiques obligatoires. Aucun art n'admet de critériums généraux. Les choses les plus dissemblables peuvent nous plaire pareillement. Léonard, Raphaël, Michel-Ange, Mantegna, Giorgio da Castelfranco sont tous des peintres excellents, mais chacun dans son propre style. Il n'est pas de « beautés » générales pouvant servir n'importe quand, à n'importe qui. C'est pourquoi il est impossible de déterminer quelles expressions sont grossières, quelles autres sont élégantes, lesquelles sont convenables et lesquelles doivent être rejetées. Séparer les mots des pensées équivaut à la séparation du corps de l'âme. Quiconque pense sainement trouvera toujours ses mots et ses phrases, sans tenir compte des règles. Devançant Karl Vossler[1] avec sa théorie « d'erreurs créatrices » de langage, Castiglione dit : « Ignorez-vous donc que les locutions qui confèrent au langage tant de brillant et d'élégance ne sont que transgressions de règles grammaticales, transgressions admises et légalisées par l'usage? »

Castiglione raille le purisme toscan qui ne fait qu'entraver la formation de la langue nationale commune. Le grec ne provient-il pas d'une série de dialectes? Le latin ne con-

1. Voir surtout son livre : *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, 1905. Castiglione, du reste, dans ce passage comme ailleurs, ne fait que développer les idées des philologues latins, de Cicéron, Horace, Quintilien.

tient-il pas bien des provincialismes et même des barbarismes? « Mais nous, plus rigoureux que les anciens, nous nous imposons des lois nouvelles, parfaitement inutiles... »

La lutte de ces deux tendances : la libre création et la docilité à la norme, de ces deux interprétations du principe de « l'imitation de la nature », traverse tout l'art de la Renaissance. Elle se termine par le triomphe de l'académisme, par la subordination de l'art aux « règles » et, par là même, mène à la mort du classicisme. L'art classique s'éteint en même temps que le latin, que tuent les humanistes dans leurs efforts de « ressusciter » la *latinitas* de l'âge d'or.

L'issue de la Renaissance comporte un phénomène semblable à celui qu'on avait observé à l'issue du moyen âge : une crise de l'enseignement.

De même que les humanistes avaient livré bataille à la scolastique, de même les représentants de la civilisation nouvelle s'arment contre « l'humanisme » philologique. Déjà, Machiavel raillait l'engouement pour l'antique : on reconstitue bribe à bribe des statues et on les propose en modèle aux artistes modernes, mais personne n'imite l'honneur antique (*Disc.*, I, *Proemio*). Giordano Bruno déclare estimer profondément l'Université d'Oxford; mais il regrette qu'elle compte des savants qui, tout en dépassant les Grecs et les Romains par leur langue, se glorifient de ne point ressembler à leurs prédécesseurs (les scolastiques), et notamment en ce que ceux-ci, peu préoccupés d'éloquence et de correction grammaticale, s'adonnaient entièrement aux méditations philosophiques, celles-là mêmes qu'aujourd'hui on dénomme sophistiques; moi, tout au contraire (continue son porte-parole Philophée), j'apprécie leur métaphysique, *par laquelle ils ont devancé leur chef Aristote*, bien plus que tout ce que les savants modernes sont à même de nous offrir, avec toute leur éloquence cicéronienne et toute leur savante déclamation. — Ces choses ne sont guère méprisables, réplique un des interlocuteurs. — D'accord, répond Philophée, mais, puisqu'il faut choisir, ma préférence va à l'instruction qui affine l'esprit et non à celle qui n'affine que la langue (*De la causa principio et uno*, dial. I).

Bruno va même trop loin dans sa négation de la philolo-

gie. Il doute du principe même : *ad fontes!* On peut comprendre Aristote sans connaître le grec. Si la philosophie et la jurisprudence sont en décadence, ce n'est pas par manque de traducteurs, mais par manque d'hommes capables d'aller au fond des textes (*Ibid.*, dial. III). Il raille la suffisance des philologues. Le pédant érudit se sent un Jupiter considérant d'en haut les mortels, leurs douleurs, leurs errements, leurs malheurs, leur labeur; lui seul est béat, lui seul est pareil aux dieux, avec sa divinité réfléchie par le miroir des dictionnaires et des florilèges (*Ibid.*, dial. I). C'est à Bruno que Bacon empruntera sa critique du savoir humaniste. Il verra dans la philologie un émule dangereux et nuisible de la science exacte. C'est une pseudo-science, traitant non des choses, mais des mots.

Ainsi, simultanément, la Renaissance *dégénère* et *se régénère*. La crise des études marque également une crise de la conception du monde et de la vie. La philosophie esthétique est à double face, l'attention pouvant être dirigée soit sur le processus créateur, soit sur ses résultats. Les deux points de vue sont en corrélation et se complètent. Le Dieu-Artiste se manifeste pareillement en son acte créateur et en son œuvre. L'œuvre d'art suppose une force créatrice, et celle-ci suppose un aboutissement vers lequel elle tend.

Suivant la prédominance de l'un ou de l'autre de ces deux aspects du processus vital, on se représente le monde soit comme un système de *formes*, soit comme une aire de *forces* créatrices. Déjà, dans la philosophie de Léonard, le facteur mécaniste joue un rôle marqué. Pour lui, comprendre la nature signifie plus que remonter, par voie de comparaison des formes, à la « forme première », omniprésente, et réduire à elle toutes les formes partielles; c'est aussi découvrir *la loi* qui régit les forces de la nature et qui règle leurs manifestations. Le Dieu-Artiste est générateur du mouvement (*il primo motore*).

Cette double attitude mentale de Léonard a trouvé son expression dans la *Cène*. Les apôtres y sont disposés par groupes de trois, des deux côtés du Christ; cette composition schématique n'est cependant pas monotone, chaque groupe et chaque figure étant fortement individualisés. C'est là la so-

lution d'un problème purement artistique, cette répartition des personnages dans l'espace ayant quelque chose de commun avec la coupe strophique d'un poème « in ottava rima ». Mais cette composition comporte encore un autre sens. Jésus annonce aux apôtres que l'un d'eux le trahira. Ils en sont bouleversés, et chacun réagit à sa manière : plus ils sont éloignés de Jésus, plus leur émotion éclate. L'impulsion, venant du « premier moteur », passe à ceux qui l'entourent et est transmise aux suivants ; il se produit une sorte d'accumulation d'énergie.

La nécessité règne dans le monde créé par le poète. Mais lui-même, tel Dieu, est absolument libre en face de ce monde. Il en va autrement là où la personnalité se présente comme un élément actif de ce monde même auquel elle appartient. Si on le considère comme un lieu de lutte de forces antagonistes, on aboutit au problème des rapports entre nécessité et liberté, d'autant plus douloureux que la conscience de la personnalité est plus aiguë. En tant qu'être social, l'homme agit sur le monde qui l'a engendré. Quel est son rôle? Qu'est-il? Son action est-elle libre, ou bien n'est-il qu'un aveugle instrument de la nécessité, qui lui apparaît comme le hasard ou le destin (*fortuna*)? Dans quelle mesure lui est-il possible de manifester sa *virtù* et quel est son sentiment à l'égard de la *fortuna*? Tel est le problème central de Machiavel.

Machiavel conçoit la société d'une manière mécaniste, comme Léonard conçoit la nature. La société est un système de forces qui se laissent réduire à deux : la noblesse et le peuple. Comme tout sur terre, ces deux facteurs sont en continuel mouvement, en continuelle lutte. Aucun équilibre stable n'est possible, car chaque force, tendant à son maximum de réalisation, dépasse les bornes de la raison, ce qui provoque une réaction de la part de l'antagoniste. Il suffit au peuple de se soumettre à la noblesse pour qu'il en soit opprimé ; il suffit à la noblesse de faire des concessions pour que le peuple, insatisfait, réclame pour lui tout le pouvoir. Un certain équilibre ne peut être atteint que lorsque les deux éléments se sentent mutuellement nécessaires, comme c'était le cas dans la Rome antique. En somme, les hommes sont

toujours et partout les mêmes, c'est-à-dire ni tout à fait bons, ni tout à fait mauvais - plutôt mauvais. C'est pourquoi les variations des régimes et des États dépendent de la proportion numérique des combattants et du degré de leur nécessité réciproque; ce dernier besoin découle en premier lieu de la situation internationale de l'État. La lutte des forces sociales est particulièrement aiguë en République d'où est absente une troisième force, placée au-dessus des partis. De là, bouleversements et changements de régime, se déroulant sur un certain rythme. « Il n'est point donné à l'activité humaine de se reposer après avoir atteint son point culminant : quand elle ne peut se perfectionner davantage, elle commence à décliner, en vertu du même principe qui, lorsque les choses sont au pire, fait qu'elles commencent à s'améliorer... » (*Ist. fior. V, proemio*).

Cette loi du rythme régit non seulement l'histoire des États isolés, mais aussi celle de l'humanité entière. Le destin a mesuré aux hommes une certaine quantité de « bien » et de « mal » (*di buono e di tristo*), et la marche de l'histoire consiste en leur passage d'un peuple à un autre. L'élévation d'un royaume s'accomplit toujours pour le compte d'un autre, et la politique extérieure ignore l'équilibre aussi bien que la politique intérieure.

La théorie de Machiavel sur le retour éternel des mêmes combinaisons de phénomènes, sur les cycles historiques (« cerchi », *Disc. sopra la prima deca...*, I, 2), l'attention qu'il prête aux problèmes de « conjoncture », aux combinaisons de facteurs, sa foi en la possibilité de prévoir les événements — ne va-t-il pas jusqu'à parler (*Ibid.*, I, 56) de présages? — sa théorie des répétitions des faits (*Ibid.*, 39) — tout cela fait penser que sa philosophie de la société, à l'instar de la philosophie de la nature de Pico et de Ficin, s'est formée sous l'influence de conceptions astrologiques. Il est vrai que, de même que Pico et Ficin, il nie l'astrologie. A la base de sa conception de l'histoire se trouve la certitude d'un développement soumis à une nécessité immanente. Étant donné un phénomène historique déterminé, il suffit d'en connaître la structure et le milieu pour calculer la courbe de son évolution.

Mais, alors, quel est le rôle de l'individu dans l'histoire? Qu'est-ce que sa *virtù* en face de la *fortuna*?

A cette question, Machiavel répond (*Disc.*, II, 1) : plus on possède de *virtù*, et moins on dépend de la *fortuna*, et inversement. Dans sa remarquable monographie sur Ficin, G. Saitta rapproche fort heureusement ces paroles d'un passage d'une lettre de Ficin : *Ubi sapientae plurimum, minima opus est sorte, ubi minimum sapientiae, sors plurima donatur.* Il est notoire que Machiavel était un fervent de Ficin. On ne peut que suivre G. Saitta en admettant que Ficin, ici, lui servit de source. Cependant, on ne saurait confondre *fortuna* de Machiavel et *sors* de Ficin. *Sors* est une puissance transcendante, la volonté de la providence qui indemnise l'homme de sa carence en « sagesse ». *Fortuna* est une combinaison de facteurs du devenir historique. Or, la personnalité est elle-même un de ces facteurs. « Le destin » de l'individu n'est pas autre chose que la somme des facteurs qui déterminent sa carrière, sa *virtù* personnelle en moins. L'homme fort crée lui-même son destin. Le premier succès obtenu, il force « le destin » de le servir à l'avenir.

Telle est l'idée maîtresse du *Prince* et de la *Vie de Castruccio Castracani.*

Guicciardini apporte des amendements à la théorie de Machiavel. Étant donné sa structure, la société est un phénomène extraordinairement compliqué. En général, les phénomènes historiques sont infiniment variés, chacun se trouvant être le résultat d'une combinaison de forces si multiples qu'on ne saurait en imaginer une répétition exacte. C'est pourquoi, rétorque Guicciardini à Machiavel, on ne peut affirmer qu'il suffise de naître *virtuoso* pour ne point dépendre — ou n'en dépendre que peu — de la *fortuna :* il faut encore naître à une époque qui tient la *virtù* en honneur (*Opere ined.*, I, 98). Il y a donc une nuance *tragique* dans cette conception de Guicciardini[1].

1. Cf. Castiglione : « *Fortuna* élève souvent les indignes et abaisse les dignes (*Cort.*, I, 15); le vrai *virtuoso* garde dans sa chute la grandeur d'esprit. Tel fut le duc Guidubaldo : *e di cio fanno testimonio molte e diverse sue calamità, le quali esso con tanto vigor d'animo sempre tolerò che mai la virtù dalla fortuna non fu superata* » (*Ibid.*, 3).

Plus le sentiment du principe énergétique est intense, plus l'idée de la vie comme d'une aire de lutte de forces contraires pénètre la conscience, et plus on sent ce que la vie a de tragique. Celui qui partage l'opinion de Goethe sur le lien existant entre « le destin » et « le caractère », *fortuna* et *virtù*, ne croira pas que la découverte des monuments de l'antiquité décadente fût tombée par hasard sur le temps de Michel-Ange. Cet art répondait à son besoin de visualiser, sous des formes belles, le principe tragique de la vie. Pareil en cela à tous les maîtres de la Renaissance, Michel-Ange considère que l'artiste-créateur égale Dieu. Mais il conçoit Dieu à sa façon : non comme un simple créateur sans plus, mais, avant tout, comme un *lutteur*. La matière s'oppose à Dieu, comme une force ennemie, aveugle, inerte, inanimée. Tout acte créateur, y compris celui de Dieu, est un effort douloureux et intense. Ce n'est pas par hasard que Léonard préfère la peinture à la sculpture, entre autres, parce que moins difficile, usant d'une matière plus souple, et qu'il considère l'activité du peintre comme préfigurant toute création en général; au contraire, pour Michel-Ange, c'est le sculpteur dont le marteau forme la pierre *dure* (le sonnet : *Se'l mio rozzo martello i duri sassi*)...

A partir de Pétrarque, la Renaissance oppose au monde de l'existence empirique, pleine de souffrance, de mal et de privations, le monde de l'art, parfait, impassible, bienheureux, monde d'idées — formes pures, qui s'épanouissent et s'harmonisent librement. Ce monde créé par l'art était l'incarnation du rêve de « l'âge d'or ». Mais Michel-Ange l'ignore. La beauté et la grandeur de la vie sont, pour lui, dans ce qu'elle a de tragique. Son sens est dans la lutte continue de la forme et de la matière, de la raison et de l'animalité, du bien et du mal. A l'encontre de Pétrarque, pour Michel-Ange comme pour Dante qu'il ne cessait de relire, l'art n'est pas un refuge; à l'encontre de Léonard, l'art n'est pas pour lui un moyen de pénétrer dans le laboratoire secret de la vie. Il ne lui demande que de l'aider à en élucider le sens tragique.

Comme tous les penseurs de son temps, Michel-Ange était platonicien ; on connaît la place que tenait dans sa vie l'amour platonique — pour Tommaso Cavalieri, pour Vittoria Co-

lonna. Cependant il y a, dans sa conception de l'amour platonique, une nuance qui paraît n'appartenir qu'à lui : une pensée fine et compliquée, enchâssée dans un des sonnets à Vittoria Colonna : « Il n'est pas, dans l'esprit de l'artiste, d'idées qu'un bloc de marbre ne recèle. La main du maître ne fait qu'extraire du marbre ce qui vit dans son esprit. De même, belle, altière et divine Dame, il est en vous le mal que je voudrais éviter, et le bien auquel j'aspire ; et si mon amour pour vous est gage de la mort plutôt que de la grâce divine, la faute en est à moi-même » (sonnet : *Non ha l'ottimo artista*)...

Donc, l'union de l'amant et de l'aimé, Michel-Ange la conçoit tragiquement, c'est-à-dire comme une lutte : lutte contre soi-même et contre l'objet aimé. Se surpasser signifie pour lui non pas assimiler tout bonnement le suprême, en s'abandonnant à sa *virtù*, mais *se vaincre*. Sa conversion terminait sa carrière d'artiste d'une façon inévitable et logique. Madonna Vittoria fut le dernier intermédiaire entre lui et Dieu. Elle morte, il cessa de s'éprendre. Si la beauté périssable, dit-il, éveille en nous une passion dévorante, cela signifie que cette passion est purement terrestre (sonnet : *Passa per gli occhi el core in un momento*)... Au seuil de la mort, il jette un regard sur sa vie passée et la juge. Sa nacelle falote, après un long périple, se rapproche du havre suprême où il sied de répondre de toutes ses actions, bonnes et mauvaises. Maintenant il voit combien de lourds errements lui a valus l'ensorcelante fantaisie ; c'est elle qui a fait de l'art son idole et son tyran. A cette heure, si près de la mort, que valent les doux pensers amoureux ? Une mort est certaine ; l'autre (la spirituelle) le menace. La peinture et la sculpture sont désormais impuissantes à clamer son âme, entièrement tournée vers cet amour qui, sur la croix, a ouvert, pour nous embrasser, ses bras (sonnet : *Giunto à già 'l corso della vita mia*...).

Un à un avec Dieu, ayant abdiqué l'art, déçu de ne pouvoir révéler avec son aide sa nature divine, l'homme se reconnaît nul. Au problème de la *theosis* se substitue celui du *salut*. De ce dernier, on conçoit le tragique. L'individu, même s'il reconnaît sa nullité, n'en est pas moins conscient de son autonomie. Et on sent mieux le caractère personnel de la di-

vinité qu'on ne le faisait au moyen âge. On est frappé davantage par l'idée de l'omnipotence et de l'arbitraire divins. Le problème du salut se présente comme une nécessité de concilier deux choses contradictoires : *sola fide* et *praedestinatio*.

C'est la fin de la Renaissance. Non que les tendances religieuses l'emportent sur les aspirations séculières, mais désormais le problème religieux est perçu sous un angle tragique.

L'élément tragique était absent de la religion de la Renaissance, comme de celle du moyen âge. Le rapport entre le monde et Dieu se présentait comme le rapport entre « l'image » et la vérité. Le monde semblait ne point exister par lui-même. La Renaissance, elle, conçoit ce rapport comme celui d'une œuvre d'art et de l'artiste. L'homme du moyen âge se trouvait inclus dans l'univers et, avec lui, « représentait » Dieu. L'homme de la Renaissance est détaché de la nature. Mais, sur une moindre échelle, il agit comme Dieu. Lui-même il crée ses mondes, aussi harmonieux, aussi parfaits que le monde de Dieu; c'est ainsi qu'il sert le Seigneur et qu'il le découvre. Mais arrive le moment où l'on pense jusqu'au bout l'idée de la puissance créatrice de l'homme et de la puissance créatrice de Dieu, et l'on s'aperçoit qu'entre elles un conflit est possible. L'homme commence à appréhender sa propre force et sa propre volonté. Ce sentiment nouveau est lié à une nouvelle intuition de la vie.

Où que l'esprit se tourne, partout il s'arrête moins sur l'activité que sur les résultats. Déjà Léonard parlait avec une admiration enthousiaste de l'invention inépuisable de la nature qui jamais ne se fatigue à créer des formes toujours nouvelles. Son étude de la nature est, au fond, l'étude de chacune de ces formes, et l'objet final de son analyse est de les ramener à la « forme première ». Les sciences naturelles de la Renaissance témoignent toutes de ce souci. Si pour le moyen âge la connaissance de la nature consistait à percevoir le sens symbolique des choses, à établir entre elles des rapports symboliques, à évaluer la dignité de chacune d'elles, pour la Re-

naissance elle consiste à trouver des similitudes ou des différences formelles entre les choses, à établir qu'il existe entre elles « parenté », « sympathie », « antipathie », « attrait » ou « répulsion ». Mais tout cela n'intéressait qu'autant que cela pouvait contribuer à dégager *l'image* générale du Cosmos, son *idée artistique*.

Posséder la nature signifiait pénétrer si profondément dans la structure des choses, distinguer si nettement les mystérieuses « correspondances » entre elles, qu'on arrivât à pouvoir reproduire l'idée du Cosmos.

A l'issue de la Renaissance, l'attitude du moi vis-à-vis de l'objet de sa connaissance se modifie. Déjà, Giordano Bruno qui résume la philosophie de son temps, confère à cette idée une nuance nouvelle. Pour lui, la régénération spirituelle n'est pas le but final de l'homme. L'homme est un être qui connaît et qui agit. Les dieux lui ont octroyé des bras et la raison et l'ont fait semblable à eux, lui concédant une faculté qui le rend supérieur aux autres animaux : la possibilité d'agir non seulement selon la nature et l'expérience, mais aussi en dehors d'elles; la faculté de créer, grâce à son esprit industrieux, d'autres êtres, d'autres cycles d'événements, un autre ordre de choses (*altre nature, altri corsi, altre ordini*), et cela en toute liberté, pouvant incomber à l'homme en tant qu'à un dieu terrestre (*Spaccio di bestia trionfante*, III, 1).

L'attitude mentale de Giordano Bruno est celle de l'*homo faber* plutôt que celle d'un artiste, d'un contemplateur désintéressé. Il existe, d'après lui, deux genres d'inspiration : les uns sont comme des récipients passifs de la grâce divine, des saints; les autres recherchent activement la vérité. Avec un esprit lucide et élevé (*spirito lucido e intellettuale*), ils réunissent un besoin inné d'activité qu'aiguillonne l'amour de la divinité, de la justice, de la vérité, de la gloire. Ces hommes-là parlent et agissent non comme des récipients ou des instruments, mais en maîtres-artisans qui manieraient les vases. Les premiers sont des réceptacles de la divinité, de sa puissance et de sa grandeur; les seconds ont le sentiment de leur propre dignité, de leur propre force, et agissent sur leur en-

tourage, étant eux-mêmes de nature divine. Les premiers sont respectables à l'instar d'un âne portant les saints sacrements, les seconds, à l'instar d'un objet sacré.

Méditant une des tendances de la Renaissance, Bruno aboutit sans s'en douter à une conception tragique de la nature humaine : l'*homo faber* se trouve être non seulement un semblable, mais un rival de Dieu[1].

Telle fut la *nouvelle* « découverte du monde et de l'homme ». Elle remplissait ceux qui l'avaient faite d'enthousiasme, mais aussi de crainte. Cardano est persuadé de la supériorité des temps modernes sur l'antiquité. Mais cette supériorité lui apparaît non dans les arts ou les lettres — ce qui était le cas de tous les apologistes de la Renaissance, à commencer par Salutati et à finir par Vasari — mais justement dans ce qu'on peut littéralement dénommer « la découverte du monde ». Il attribue une importance décisive au fait que sa naissance tombe sur une époque « où l'on apprend à connaître l'ensemble des terres, tandis que les anciens en connaissaient à peine un tiers ». On a découvert l'Amérique, le Brésil, la Patagonie, le Pérou ; on a découvert, à moins que ce ne soient des fables, les îles des démons (*insulae daemoniorum*) ; il se peut que de grands événements s'ensuivent ; les hommes vont devenir présomptueux et échangeront la vérité contre le mensonge ; ils négligeront les connaissances basées sur la dévotion (*bonae artes*). « Mais, en attendant, réjouissons-nous sur le pré fleuri! »

1. « Da la qual contemplazione... avverà che... saremo magnanimi spregiatori di quel che fanciulleschi pensieri stimano, e verremo certamente più grandi che que' dei, che il cieco volgo adora, por ché diverremo veri contemplatori de l'istoria de la natura, la qual è scritta in noi medesimi, e regolati esecutori de le divine leggi, che nel centro del nostre core son inscolpite. Conosceremo che non è altro colare da qua al cielo, che dal cielo qua, non altro ascendere da là qua, che da qua là, nè è altro descendere da l'uno e altro termine. Noi non siamo più circonferenziali a essi, ch'essi a noi ; loro non sono più centro a noi, che noi a loro : non altrimenti calcamo le stelle e siamo compressi noi dal cielo, ch'essi loro. Eccone dunque fuor d'invidia, eccone liberi da vana ansia e stolta cura di bramar lontano quel tanto bene, che possedemo vicino e giunto... Questà quella filosofia, che apre i sensi, contenta il spirito, magnifica l'intelletto, e riduce l'uomo a la vera beatitudine, che puo avere come uomo..., per che le libera de la sollecita cura di piaceri e cieco sentimento di dolori ; lo fa godere de l'essere presente, e non più temere che sperare del futuro... » (*De l'infinito universo e mondi*, Introduction, Opere. Leipzig, 1830, II, 12).

Que peut surpasser en merveilleux la pyrotechnie, le fait que ce sont les mortels aujourd'hui qui lancent les foudres? Mais combien plus dangereuses sont ces foudres entre leurs mains qu'entre celles des dieux célestes! Déjà, Arioste condamne les armes à feu, et cela à un point de vue, pour ainsi dire, esthético-romantique : il regrette la chevalerie, condamnée à disparaître grâce à ce nouveau genre d'armements. Quant à Cardano, il craint surtout la tentation de l'orgueil qui guette l'humanité et qui lui fera oublier Dieu, du moment qu'elle parviendra à s'asservir l'univers. « Et toi, non plus, je ne te passerai pas sous silence, ô Aimant (*magne Magnes*), qui nous conduis dans les vastes mers, à travers les ténèbres des nuits et des tempêtes, vers des rivages inconnus. J'y ajouterai encore l'invention de l'imprimerie... tout ce grâce à quoi nous rivalisons en miracles avec la divinité. Que nous manque-t-il désormais, sinon la conquête des cieux? O folie des mortels!... » (*De vita propria*, cap. XLI, Paris, 1643, p. 206 et suiv.).

Ce nouvel état d'âme se réfléchit autant dans la sculpture et la peinture de Michel-Ange qu'en littérature. A la base de l'idée artistique d'une œuvre littéraire Renaissance se trouve un contraste : contraste de formes, d'images, d'épisodes, de rythmes. Les comédies de Machiavel forment une exception. En dehors d'elles, rien de remarquable ne fut créé à cette époque dans le domaine du drame. Le motif du *conflit* qui forme l'ossature du drame était étranger à l'esprit de la Renaissance. Le drame est un produit moderne.

L'opinion selon laquelle Bacon aurait été l'auteur du théâtre de Shakespeare a la portée d'un mythe : on peut dire, en usant de la terminologie de l'ancienne poétique, que, sous « une enveloppe fausse », cette théorie contient la vérité, car elle exprime une affinité intérieure entre l'intuition qui est à la base de la philosophie de Bacon et l'intuition qui servit de source à l'œuvre shakespearienne. Il est significatif que la philosophie de la nature de Bacon se trouve être une sorte de transposition de l'historiosophie de Machiavel. Qu'est donc le principe baconien : *quidquid alicubi adicitur, alibi detrahitur*, sinon une version de la théorie de Machiavel sur les pérégrinations du *buono* et du *tristo*?

La tragédie de Shakespeare n'a rien de commun avec la tragédie antique. Son prototype est la comédie. *Othello*, *Hamlet*, le *Roi Lear* sont bâtis sur le même motif du *qui pro quo* que la *Mandragore* : le conflit y résulte d'un malentendu, d'une incompréhension mutuelle, de l'aveuglement, de l'étroitesse de l'homme. C'est le choc de diverses *virtù*, ou de la *virtù* et de la *fortuna*, que Shakespeare, aussi bien que Machiavel, comprend en « nominaliste ». C'est ainsi également que concevait l'*universum* historique Bacon. « L'histoire est à proprement parler une histoire d'individus déterminés par le lieu et le temps. Si, comme on le croit, l'histoire naturelle a affaire aux espèces, c'est que les individus du règne de la nature qui appartiennent à la même espèce sont semblables entre eux, de sorte qu'en en connaissant un, on les connaît tous. »

Il est, dans le monde de la nature, des phénomènes uniques dans leur genre, comme, par exemple, le soleil et la lune, ou encore d'autres, se distinguant sensiblement des autres individus de la même catégorie : les monstres. L'histoire naturelle les traite comme l'histoire civile traite les hommes isolés[1]. De tous les genres historiographiques, Bacon appréciait le plus la *biographie*[2].

Mais la science de la nature ne se limite pas pour lui à « l'histoire naturelle ». Celle-ci est le fondement de la *philosophie de la nature*, science de ses lois. La notion de la *loi*, force absolue qui régit la vie et à laquelle sont subordonnées

1. « *Historia* propria individuorum est, quae circumscribuntur loco et tempore. Etsi enim Historia Naturalis circa species versari videatur, tamen hoc fit ob promiscuam rerum naturalium (in plurimis) sub una specie similitudinem; ut si unam noris omne noris. Sicubi autem individua reperiantur, quae aut unica sunt in sua specie, veluti sol et luna, aut a specie insigniter deflectunt, ut monstra; non minus recte constituitur narratio de illis in Historia Naturali, quam de hominibus singularibus in Historia Civili » (*De Augm. Scient.*, II, 2; *Works*, 1887, I, 494).

2. « Les chroniques » ne représentent pas la vie humaine d'une façon satisfaisante : « Contra Vitae, si diligenter et cum judicio perscribantur (neque enim de elogiis ei huiusmodi commemorationibus jejunis loquimur), quandoquidem personam singularem pro subjecto sibi proponant, in qua necesse est actiones non minus leves quam graves, parvas quam grandes, privatas quam publicas, componi et commisceri, sane magis vivas et fidas rerum narrationes, et quas ad exemplum tutius et felicius transferre passis, exhibent » (*Ibid.*, c. F., p. 507).

les énergies isolées, remplace celle de la *norme*, à laquelle tendent les diverses formes. La *norme*, notion centrale dans la philosophie de la Renaissance, avait jadis pris la place de la notion médiévale de l'*ordre* (*ordo*) où se reposent les catégories de choses. La liberté créatrice de la nature est limitée par sa loi immanente. La nature est semblable à un monarque moderne absolu qui est tout-puissant dans les limites de la loi, dont lui-même est la source. Posséder la nature signifie connaître ses lois et en tenir compte, c'est-à-dire s'y soumettre : *Natura... non nisi parendo vincitur*, a dit Bacon.

L'homme qui s'est soumis au train naturel des choses devient apte à le perfectionner; de même, ayant pénétré les lois régissant la vie sociale, il devient apte à améliorer la société. L'époque de la reconstruction tudorienne qui, en Angleterre, a succédé aux troubles civils, a produit l'*Instauratio magna* de Bacon et l'*Utopie* de Moore. L' « État idéal » du moyen âge était censé reproduire sur terre le « Royaume des anges » (qui, de son côté, n'était que l'État féodal idéalisé). La Renaissance ne se préoccupe guère du « meilleur État », mais rien que d'une « société idéale », sorte de « salon » ou « académie » sublimisés, ou encore d'un monastère laïque dans le genre de la Villa Careggi ou du « Paradis des Alberti » (*Paradiso degli Alberti*), où se sauvaient du « temporel » les nouveaux intellectuels. C'était là, pour les hommes de ce temps, un havre de grâce au même titre que le monde de l'art.

L'utopie des temps nouveaux est fondée sur la foi en la possibilité et la nécessité d'une réforme intégrale de la société, foi en la perfectibilité de la communauté conditionnée par les progrès de l'enseignement, de la morale et des sciences. Mais l'utopie de Moore et de Capanella est une société d'individus libres, se soumettant à une loi commune. Rabelais, qui, sous tant de rapports, est un homme de la Renaissance, semble donner la réplique à Moore en amendant son utopie et en reprenant le projet d'un monastère laïque pour élus, pour hommes « parfaits », qui ne sauraient rien désirer qui ne fût vertueux et louable et pour qui, en conséquence, la seule loi est : *Fais ce que vouldras.*

Mais pour la France aussi « la période critique » est bientôt remplacée par « la période organique ». A l'époque où on

se sauvait de la vie dans des rêves néo-platoniciens, comme Marguerite de Navarre et son cercle, dans une « Abbaye de Thélème », ou encore, comme Montaigne, en s'absorbant dans son monde intérieur — à cette époque en a succédé une autre, « d'instauration », d'organisation de la vie. De même que jadis la simple négation du « savoir » avait servi de point de départ pour aboutir à la *docta ignorantia*, de même maintenant le scepticisme, poussé jusqu'à ses dernières conséquences, de Montaigne, sert à Descartes de point de départ pour arriver à surmonter le scepticisme et instaurer la métaphysique. Descartes postule Dieu, l'Absolu, non sous la forme d'une clef de voûte du temple de l'univers (tel Dieu du moyen âge), non sous la forme d'un principe où les contraires se concilient et les dissonances se résolvent en harmonie (tel Dieu de la Renaissance) — mais comme l'origine de la loi qui régit le monde. C'est son action qui rend le monde sensé et rationnel. La loi une fois comprise et connue, le fait que la nature, que toute vie individuelle en ressortissent, ne terrifie plus la conscience, comme c'était le cas au temps de la formation de la nouvelle philosophie. Alors, on reconnaissait les lois présidant à la vie à ce que le destin de l'homme se trouvait déterminé, d'une façon insensée et inconcevable, par « la conjonction » des astres. C'est la raison pourquoi les meilleurs esprits de la Renaissance se détournaient de l'astrologie comme d'une « pseudo-magie », bien qu'elle exprimât la même idée qui, déjà, commençait à poindre dans leur conscience.

En littérature, le nouveau sentiment du monde trouva son expression dans la nouvelle tragédie *classique*, celle de Corneille. Ce qui la distingue fondamentalement de celle de Shakespeare est que son personnage central est un *héros*, c'est-à-dire une espèce d'homme idéal. Or, on reconnaît le mieux l'esprit d'une époque à la conception qu'elle se fait de « l'homme idéal », à moins que cette conception ne lui fasse défaut, comme, par exemple, de nos jours.

L'idéal du moyen âge est *un martyr, un saint*. Sa vie *commence* par la victoire qu'il remporte sur soi-même ; au centre de l'attention se trouve la période où, déjà, il est « devenu », il s'est « réalisé », que ce soit sur terre ou après la mort, où,

d'une personnalité qui évolue, il s'est mué en *type*, qui se laisse mesurer sans reliquat par une seule et immuable particularité : le caractère de sa sainteté. Ses exploits ne font que la manifester.

L'homme idéal de la Renaissance est le *virtuoso* qui s'abandonne à sa *virtù* et qui, poussé par elle, crée son propre monde. C'est un Titan qui ne risque guère de se heurter aux dieux, un Prométhée que Zeus a bénévolement pourvu du feu céleste. Sans entraves dans le monde empirique — puisqu'il agit sur un autre plan — ni plus haut, ignorant tout conflit intérieur, puisque sa *virtù* ne l'entraîne que vers le beau et le bien, l'homme idéal de la Renaissance, à l'opposé du saint médiéval, subit un renouvellement continu; mais ce dynamisme est dépourvu de tout élément tragique.

L'homme de la Renaissance est si éloigné de la vie que rien ne l'empêche de s'exprimer sans réserve, de s'épuiser dans une œuvre d'art. C'est aussi pourquoi l'art de la Renaissance fut si parfait. L'extase de la création artistique, tel est le point culminant atteint par l'homme de cette époque.

La vie d'un héros *tragique* qu'est « l'homme idéal » moderne finit là où commençait la vie d'un saint médiéval : son instant suprême est le même que dans la tragédie : la catastrophe, qui est le triomphe du héros sur soi-même, la solution, dans un geste ultime, du conflit intérieur conditionné par l'extérieur.

La patrie du héros tragique est l'Espagne. Mais ce personnage littéraire espagnol est aussi exagéré, exceptionnel, tendu jusqu'à l'invraisemblance, que l'est l'histoire même de l'Espagne à l'époque héroïque. Le grand génie national est justement national et grand parce qu'il semble résumer l'histoire de son peuple et le pressentiment de ses destinées futures. Le caractère éphémère, et par là en quelque sorte *inutile*, de l'épopée espagnole nationale trouva son expression symbolique dans *Don Quichotte*. Le personnage de Cervantes est une parodie de héros. Il rêve d'exploits, mais la vie lui en refuse les occasions. Et sa victoire sur soi-même consiste à renoncer aux exploits. Son degré suprême, il l'atteint au moment où il enlève le masque héroïque et redevient, de Don

Quichotte de la Manche, ce qu'il avait été au début de sa carrière terrestre : « Alonzo Quijana el bueno. ».

Ce n'est que dans la tragédie de Corneille, formée sous l'influence des modèles espagnols, que l'idéal du héros trouve sa plus parfaite incarnation. Un personnage de Corneille est aussi héroïque que « le médecin de son propre honneur », mais en même temps il est aussi persuasif, aussi profondément humain que Don Quichotte. Le héros de Corneille réalise sa vocation en remplissant en martyr son devoir moral. Son *autonomie* — et c'est en cela qu'il diffère de l'homme de la Renaissance — consiste à se soumettre volontairement au principe *hétéronome*, à la *Loi* conçue comme un impératif moral.

Il y a donc un monde de réalités relatives, exprimant, sous forme de symboles, une réalité absolue; il y a un monde de formes-contrastes, se ramenant à une forme première, qui est leur norme commune, et un troisième monde — de forces opposées, dont on atteint l'union en les subordonnant à une loi commune. Trois mondes, trois civilisations : le moyen âge, la Renaissance, l'époque moderne.

Pierre Bizilli.

JOEL BARLOW

PRÉCURSEUR DE LA SOCIÉTÉ DES NATIONS

Joel Barlow, ministre plénipotentiaire des États-Unis d'Amérique auprès de S. M. l'empereur des Français, naquit en 1755 à Reading, ville du Connecticut. Orphelin de père de bonne heure, et le plus jeune de dix frères, ses tuteurs employèrent le petit revenu que possédait l'enfant à parfaire son éducation. Dès le collège, Joel se distingua par la composition de deux pièces, remarquables étant donné l'âge de leur auteur : *Prospect of Peace*, et une *Elegy* pour la mort d'un ami.

Au cours de la guerre entre l'Angleterre et l'Amérique du Nord, il combattit comme volontaire. Bachelier ès arts en 1778, pour gagner sa vie il brigua une place d'aumônier de brigade au Massachusetts, et l'enleva : c'est alors qu'il suivit l'armée jusqu'à la conclusion de la paix, en 1783. En 1785, il entra au barreau et y obtint des succès extraordinaires. Il fit alors partie du groupe d'écrivains connus sous le nom de « Hartford Wits », collaborant à une série de gazettes satirico-politiques, l'*Anarchiad*. Il fut nommé ensuite agent pour la France d'une compagnie immobilière de l'Ohio et se rendit en Europe, en Angleterre d'abord, puis en France. Il professa à Paris des principes libéraux en ce qui concerne la religion, étant en politique un républicain de gauche. Membre de la *Society for Constitutional Information* de Londres, il publia plusieurs volumes, dont le plus important demeure *l'Avis aux ordres privilégiés de l'Europe*.

Ses compatriotes l'attendaient de retour aussitôt sa mission accomplie, mais la Révolution française absorbait ses sentiments et son attention : il resta donc en France bon nombre d'années. A cette époque, il eut l'honneur d'être nommé citoyen français avec Washington et Hamilton.

Des affaires de droit et de commerce l'appelèrent dans le nord de l'Europe; il fut bientôt chargé d'une mission analogue, mais plus importante, pour les côtes d'Afrique, où il resta jusqu'en 1797. En 1805, il quitte la France, ne croyant plus y revenir; il jette les bases en Amérique d'un projet d'Université d'État à fonder à Washington.

Nommé en 1811 ministre plénipotentiaire auprès du gouvernement français, c'est à lui de négocier un traité commercial avec Napoléon, qui l'appelle à Wilna. En revenant de ces régions glacées, une pneumonie l'enleva subitement à Zarnovice, près de Cracovie (décembre 1812)[1].

*
* *

Joel Barlow a des qualités remarquables en tant que penseur. Je n'entrerai pas ici dans l'étude analytique de sa philosophie; mon but est bien plus modeste, se bornant à faire ressortir l'idée que cet Américain du Nord se faisait d'une future entente mondiale. A l'époque où Barlow préconisait à sa manière la solution pacifique des formidables problèmes qui nous hantent, bien que plus d'un grand esprit eût à cette heure envisagé la question[2], personne, semble-t-il, n'en avait tracé si nettement le programme. A noter que, chez Barlow, cette idée ne fut pas fugitive, éclair sillonnant son ciel d'une lueur de météore, ainsi qu'il arrive souvent chez les poètes : non, au contraire, elle semble mûrir et se fortifier en lui à mesure

1. Voici les œuvres principales de cet écrivain : *Prospect of Peace* (1878); *Elegy* (1780); *Book of psalmody* (1785); *Vision of Colombus* (1787); *Advice to the privileged orders* (1792, 1re partie); *The Conspiracy of Kings* (1792); *A letter to the national Convention of France* (1792); *Letter to the people of Piedmont* (1792); *Hasty pudding*, a poem (1792); *Advice to the privileged orders* (1795, 2e partie); *Letter from Paris to the citizens of the United States* (1800); *Second letter to his fellow-citizens of the United States* (1801); *Prospectus of a National Institution to be established in the United States* (1806); *The Columbiad*, a poem (1807); *Letter to Henry Grégoire, bishop, senator, comte of the Empire and member of the Institute of France, in reply to his letter on « The Columbiad »* (1909). Il faudra ajouter à ces œuvres le recueil posthume de ses *Lettres*, adressées à ses compatriotes à des dates différentes, contenant des aperçus intéressants sur les hommes d'État de tous les pays. Civilisation, droit des gens, droit maritime, moyens d'éviter la guerre, autant de données qu'il examine dans cette correspondance.

2. Citons, à titre d'exemple, Henri IV, l'abbé de Saint-Pierre, Kant, Wronski, Napoléon et Mazzini.

que le temps passe, car, à vingt ans de distance, nous la retrouvons grandie, pour ainsi dire, nourrie d'une sève nouvelle et s'épanouissant dans le poème en l'honneur de Colomb qu'il publia aux dernières années de sa vie.

La première rédaction de ce poème, *The vision of Columbus*[1], s'achève par un coup d'œil qui embrasse dans leur ensemble les différentes nations de l'univers. Le poète nous montre leurs caractères différenciels au moment où il les contemple. Il a foi dans le progrès des sociétés futures, grâce au commerce, aux découvertes, à l'ouverture des canaux qui vont bientôt unir l'un à l'autre les océans, grâce aux sciences physique, médicale et politique, grâce à l'unification des langues.

A ce moment, ce qui l'arrête surtout ce sont les funestes effets causés sur la planète par la confusion des langues; d'où il s'ensuit que le jour où les peuples parleront une langue unique, tout désaccord entre eux prendra fin, car ils pourront enfin s'entendre.

Par le truchement de Christophe Colomb, par l'entremise d'un génie céleste qui entr'ouvre au navigateur la consolante vision de l'avenir, le réconfortant par cette vision de ses déboires, de ses peines, de l'ingratitude des peuples et des rois, l'auteur nous donne là ses propres théories sur l'art de gouverner.

Les opinions d'un poète de second ordre nous laisseraient plutôt indifférents si elles n'étaient, en même temps, l'expression de la pensée d'un homme politique. Il ne faut jamais oublier, en étudiant les œuvres de cet écrivain, qu'il a été, d'abord et avant tout, un homme politique. On ne pourra donc taxer chez lui d'utopie ce qui pourrait l'être chez un

1. Joel Barlow, *The vision of Columbus*, a poem in nine books (1787). Sur la genèse de ce poème, lire la charmante lettre du capitaine David Humphreys au général Greene, 10 avril 1780 : « There is a hopeful genius... in this town, who is so far gone in poetry, that there is no hope of reclaiming and making him attentive to anything else. To be more serious about the matter, the person intended is a young gentleman by the name of Barlow... He is certainly a very great genius, and has undertaken a work which, I am persuaded, will do honor to himself and his country -if he is enabled to prosecute it in the manner he has proposed. It is entitled the « Vision of Columbus », and in the course of the poem will bring into view upon a large scale all the great events that have or will take place on the continent. »

philosophe ou un poète tout court. Sagement conduire les hommes, au moyen d'une politique honnête et avisée, à jouir du plus grand bonheur dans le plus grand progrès, voilà le but que se propose Barlow. Aussi avoue-t-il en toutes lettres cette intention, après avoir pesé le pour et le contre de son ouvrage : « But there is one point of view in which I wish the reader to place the character of my work, before he pronounces on his merit : I mean its political tendency[1]. »

Considérés sous cet angle, les plus grands ouvrages épiques que vante la civilisation gréco-romaine, à savoir *l'Iliade* et *l'Énéide*, malgré leur perfection, ont fait malheureusement plus de mal que de bien à l'humanité. Chez Homère, les aventures d'Achille sont le prétexte ou, pour mieux dire, l'extériorisation de l'action, qui consiste en réalité dans le désir d'enflammer les Grecs à la guerre. Quant à Virgile, le suave, le doux Virgile, il paraît plus pernicieux encore, car « Virgil wrote and felt like a subject, not like a citizen. The real design of his poem was to increase the veneration of the people for a master[2] ».

Lucain, le seul poète républicain parmi les anciens créateurs d'épopées, n'a pas su donner à son action la vie, l'intérêt qu'elle demandait : autant dire qu'elle demeure négligeable, en tant qu'œuvre formative de la jeunesse.

Alors, voici Barlow qui intervient en éducateur. Quel but se propose-t-il en composant sa *Columbiad?* Son premier soin sera celui de nous montrer que le génie de Colomb a été le plus bienfaisant pour l'humanité parmi ceux que le cours des siècles a produits. Ce sera, en même temps, une sorte de com-

1. Joel Barlow, *The Columbiad*, a poem in ten books. Philadelphia, 1807, préface, p. VII. Voir ce qu'on dit de cette œuvre : « Probably no book, at once so ambitious in design, so imposing in bulk, and so superb in all the physical accessories of paper, type, illustration and binding, had ever before proceeded from an American press. It contains twelve full-paged steel engravings, from designs painted expressly for the book by Fulton and Smirke. In place of the original dedication to King Louis the Sixteenth, whom the author in the meantime had indirectly helped to dethrone and decapitate, the work is inscribed to the American inventor of steam navigation » (Moses Coit Tyler, *Three men of letters*. New-York, 1893, p. 146). — Il est juste de dire que Barlow n'est pour rien dans l'exécution de Louis XVI, parce que d'embrasser un parti se proposant comme fin la liberté des peuples ne nous rend pas les complices du bourreau.

2. Barlow, *The Columbiad*, préface, p. IX.

pensation aux douleurs de ce grand, aux injustices qu'il eut à subir.

Mais l'objet réel et principal du poème a une plus large envergure. Barlow se propose d'inculquer l'amour de la liberté en combattant la passion délétère de la violence qui amène à la guerre ; de prouver que l'assise de toute morale, aussi bien que les formes les plus perfectionnées de gouvernement et les espoirs d'une paix permanente sont fondés sur la base des principes républicains. De plus, il veut convaincre celui qui s'adonne à l'étude des sciences politiques que le problème du progrès, visant à la civilisation complète des États et des individus dans l'univers entier, demeurera sans solution tant que les hommes, ne possédant aucune expérience sur le rôle de la liberté au sein des gouvernements et des nations, ne pourront se rendre compte des effets que l'avènement de la liberté arrivera à produire[1].

J'insiste sur l'intention de l'auteur, qui ne paraît pas précisément esthétique : d'ailleurs, je ne veux point la juger en esthète. Nous allons voir de quelle manière cet écrivain épris d'humanité donne corps à sa fiction poétique, dont le but est un rêve de félicité sur terre : « Pax hominibus bonae voluntatis. »

Poème épique en dix chants, *The Columbiad* ne compte pas moins de 7,350 vers. Le poète ne pouvait guère se passer de lui donner la forme de vision, étant donné que, pour atteindre aux fins qu'il se propose, il est obligé de présenter aux lecteurs des personnages et des événements postérieurs à Colomb, de décrire le continent américain dans son entier, transportant la scène en des pays que le Génois ne visita jamais.

Le héros nous est présenté, chargé de fers, dans les cachots de Valladolid. Pour relever ses esprits abattus, pour lui montrer d'avance les incalculables conséquences de sa découverte, le génie gardien de l'hémisphère occidental, Hesper, lui apparaît tout d'abord. Et il l'enlève de sa geôle, le déposant sur le mont des Visions. Là, les yeux de Colomb se posent avec ravissement sur les trois Amériques, dont il aperçoit, en même temps que l'imposant ensemble, les plus infimes détails de la

1. Barlow, *œuvre cit.*, p. x.

configuration physique. Cette vision panoramique n'est pas sans de remarquables qualités descriptives.

A ce moment, l'histoire intervient, nous faisant connaître les premiers habitants du pays. Suivent les massacres des Espagnols, se ruant sur ces peuplades innocentes, au nom d'une religion mal comprise, se fondant sur l'intérêt. Le coup d'œil du poète embrasse dans son tableau historique le nouveau et l'ancien continent à la fois. L'Europe est ravagée par les persécutions confessionnelles, par l'inquisition. Si ce n'est que la marine anglaise, ayant pris le dessus sur l'*armada* de Philippe d'Espagne, va changer la direction des événements. Au tour des Anglais, maintenant, de partir pour la terre nouvelle, sous la conduite de Sir Walter Raleigh. Libres, forts, ces hommes vont fonder là-bas une Nouvelle-Angleterre. Colomb, rempli d'une sublime exaltation, voit poindre du fond des âges cette ère qui lui doit la vie ; il en suit les destins jusqu'aux conflits qui aboutiront à l'indépendance des États-Unis.

Alors, ce sera un hymne solennel à la paix, suivi de généreux conseils pour l'abolition de l'esclavage. A ce point de vue aussi Barlow est un précurseur, ses accents sont dignes d'arrêter notre attention[1].

*
* *

Mais nous voici au chant qui nous intéresse entre tous, le dixième. Hesper (qui joue le rôle de Mentor dans cette incursion à travers les époques) découvre au navigateur des perspectives d'amélioration future de l'humanité, « jusqu'à l'établissement de l'harmonie et de la félicité morale de tous les peuples de la terre. Dans cette vue, il promène son imagination sur tout l'univers moral et matériel, depuis la naissance de la nature jusqu'au temps présent et depuis le temps actuel jusqu'à l'avenir le plus reculé, par une suite d'événements

1. « ... This prodigious protest against the crime of American slavery », commente Tyler. Et il ajoute : « The author... with a noble intensity of passion... implores his fellow-countrymen, themselves just emerging from a war for freedom, not to deny to others that freedom which they had so well won for themselves » (Tyler, *œuvre cit.*, p. 162).

imaginaires que la plupart des lecteurs souhaiteront plutôt qu'ils n'espéreront de voir réalisés en faveur de leurs semblables[1] ».

L'argument du chant même nous dira ces espoirs d'un avenir plus heureux ; il précisera aussi le rôle de la Société des Nations :

The vision resumed and extended over the whole earth. Present character of different nations. Future progress of society with respect to commerce; discoveries; inland navigation; philosophical, medical and political knowledge. Science of government. Assimilation and final union of all languages. Its effect on education and on the advancement of physical and moral science. The physical precedes the moral, as Phosphor precedes the Sun. View of a general Congress from all the nations, assembled to establish the political harmony of mankind. Conclusion[2].

Une succession d'idées plus grandes, plus élevées et plus philosophiques n'avait peut-être jamais été revêtue du charme des vers, nous dit Œlsner.

Analysons-la brièvement.

Le premier lien qui unira les hommes d'une amitié durable sera, d'après le poète, celui du commerce :

> While growing arts their social virtues spread,
> Enlarge their compacts and unlock their trade;
> Till each remotest clan, by commerce join'd,
> Links in the chain that binds all humankind,
> Their bloody banners sink in darkness furl'd,
> And one white flag of peace triumphant walks the world[3].
>
> (Book X, p. 357, v. 91 à 96.)

Ne dirait-on pas que ces vers datent d'aujourd'hui? On sait trop bien que le commerce peut devenir un auxiliaire de la

1. Voir Œlsner (Conrad Engelbert), *la Columbiade*, traduction en vers français du premier chant, avec notice sur la vie et les écrits de Joel Barlow, p. 18. Paris, 1813.

2. Barlow, *op. cit.*, p. 352.

3. « Pendant que les arts, s'épanouissant, répandent leur influence bienfaisante, — Étendent leurs contrats et ouvrent leur carrière — Jusqu'au clan le plus reculé, que le commerce rejoint, — L'unissant à la chaîne qui relie toute l'humanité, — Les bannières sanglantes disparaissent repliées — Et un seul drapeau blanc de paix couvre triomphalement l'univers. »

paix. Ce qui étonne à l'heure actuelle, c'est de constater la myopie des gouvernements. Au lieu de promouvoir l'entente des peuples par une politique bien comprise, tendant à supprimer les barrières qui les séparent, on crée des obstacles de toute sorte qui empêchent la libre circulation. Tout est refoulé, les produits naturels ainsi que les industriels, parfois même les hommes. On crée des cloisons étanches au lieu de renverser jusqu'aux claires-voies.

Voyez donc comment se fait jour la connaissance pratique de l'homme à travers les voiles de la poésie. Qu'y a-t-il de plus contraire à la concorde? Le conflit des intérêts. Travaillons à l'abolir : que le commerce s'étende librement d'un bout à l'autre de la terre, que les pavillons de toutes les nations pénètrent dans tous les ports, répandant le surplus d'une production pacifique à travers le monde, l'échange produira ainsi le bien-être matériel, et de ce dernier naîtront les nombreuses, les heureuses conséquences morales et sociales qu'on est en droit d'en attendre.

L'un des principaux soucis de la Société des Nations paraît être celui d'accorder les intérêts discordants. La chose est plus malaisée qu'on ne pense; ces laborieuses réunions n'ont guère abouti qu'à de médiocres résultats. Encore faut-il se dire que, dans ces négociations, on n'apporte pas cet esprit de bonne volonté, cette sincérité de désir qui seuls peuvent mettre fin à un état de choses extrêmement grave.

Barlow semble avoir eu d'avance la vision des premiers pas chancelants de notre institution :

> ... thus Society's small sources rise;
> Through passions wild her infant progress lies;
> Fear, with its host of follies, errors, woes,
> Creates her obstacles and forms her foes;
> Misguided interest, local pride withstand,
> Till long tried ills her growing views expand,
> Till tribes and states and empires find their place,
> Whose mutual wants her widest walks embrace[1].
>
> (Ibid., p. 358, v. 117 et suiv.)

1. « Ainsi de cette Société jaillissent de petites sources; — C'est au milieu des sauvages passions que s'accomplissent ses premiers progrès; — La terreur, avec son cortège de folies, d'erreurs, de calamités, — Lui crée des obs-

Quand la persuasion aura pénétré les consciences que la guerre doit être bannie, les bases morales du monde seront ébranlées. Les égoïsmes, les intérêts se cramponnant à l'ancienne conception de la vie sociale, les forces inertes (même chez le peuple qui subit de la guerre toutes les horreurs sans en réaliser aucun avantage) : autant de formidables ennemis à combattre pour en arriver là. On y parviendra, malgré tout, contre tous. Alors un deuxième bienfait inestimable en sortira. L'homme, quel qu'il soit, se verra dans l'impossibilité

> ... to conquer and enslave mankind,
> To build on ruin'd realms the shrine of fame,
> And load his numbers with a tyrant's name[1].
>
> (Ibid., p. 365, v. 260-263.)

N'oublions pas que ces vers courageux sont imprimés juste à l'époque où, fourvoyé par un rêve funeste, Napoléon I[er] avait ressuscité les pompes du pouvoir tyrannique.

L'intérêt égoïste de la nation, qui est devenue la patrie, est destiné à se subordonner à un intérêt supérieur, qui est le bien de l'humanité :

> But now no more the patriotic mind,
> In narrow views and local laws confined,
> Gainst neighboring lands directs the public rage,
> Plods for a clan or counsels for an age;
> But soars to loftier thoughts, and reaches far
> Beyond the power, beyond the wish of war;
> For realms and ages forms the general aim,
> Makes patriot views and moral views the same[2].
>
> (Ibid., p. 368, v. 330 et suiv.)

tacles, lui suscite des ennemis, — L'intérêt mal compris, la résistance de l'orgueil national, — Jusqu'à ce que, après avoir enduré de longs malheurs, elle développe ses desseins qui prennent corps, — Jusqu'à ce que les tribus, les États, les empires trouvent en elle leur place, — Car leurs réciproques besoins rentrent dans son vaste champ. »

1. « ... conquérir l'humanité et la rendre esclave, — Bâtir sur les royaumes ruinés le tabernacle de la renommée, — Écrasant les gens sous le nom de tyran. »

2. « Mais maintenant non plus la mentalité patriotique — Confinée en des vues étroites et en des lois locales, — Dirige la colère publique contre les pays environnants, — Peine pour un clan ou conseille une seule époque, — Elle s'élève à de plus hautes pensées, atteint plus loin, — Outrepassant le

La portée du dernier vers cité donne à réfléchir.

En effet, l'idée de patrie telle qu'on l'avait au début du XIX^e^ siècle est vraiment pétrie d'égoïsme, nourrie de tout sentiment antihumain. A quelques années de distance, Lamartine va jeter à son tour un grand cri d'alarme :

Nations, nom pompeux pour dire barbarie...

Mazzini, apôtre de la rédemption italienne, travaille à former la conscience individuelle au sein de l'humanité. Le monde n'est à ses yeux qu'une seule famille, dont chaque peuple est membre, et à laquelle il a le devoir d'apporter sa meilleure contribution. De là l'extinction des haines de race, de la rivalité, de la suprématie, funestes avant-coureurs des guerres. Loin d'être une barrière, les confins gardent les fils d'un même sol du despotisme étranger, mais chaque homme est tenu de travailler à l'élévation de l'humanité, la mère commune.

Chez Barlow, cette généreuse conception prend des formes précises. Sa fantaisie poétique semble escompter d'avance les âges à venir, puisqu'il va jusqu'à nous décrire cette assemblée des peuples dans le plus splendide décor, tel que son imagination le conçoit.

Une fois réalisées les conditions nécessaires à son avènement, voici qu'il nous présente la Société des Nations :

Fill'd with unfolding fate, the vision'd age
Now leads its actor on a broader stage;
When clothed majestic in the robes of state,
Moved by one voice, in general congress meet
The legates of all empires. Twas the place
Where wretched men first firm'd their wandering peace;
Ere yet beguiled, the dark delirious hordes,
Began to fight for altars and for lords;
Nile washes still the soil, and feels once more
The works of wisdom press his peopled shore.
In this mid site, this monumental clime,
Rear'd by all realms to brave the wrecks of time

pouvoir, outrepassant le désir de la guerre; — Elle aimante son but vers les royaumes et les âges — Et identifie le dessein patriotique avec le dessein moral. »

A spacious dome swells up, commodious great,
The last resort, the unchanging scene of state.
On rocks of adamant the walls ascend,
Tall columns heave and sky-like arches bend;
Bright o'er golden roofs the glittering spires
Far in the concave meet the solar fires;
Four blazing fronts, with gates unfolding high,
Look with immortal splendor round the sky,
Hither the delegated sires ascend,
And all the cares of every clime attend[1].

(Ibid., p. 378-379, v. 547 et suiv.)

Les voilà donc installés dans un ensemble architectural d'incomparable magnificence, ces délégués de la Paix, veillant sur le sort du monde.

Notre Société des Nations n'en est pas encore là. Notons qu'il a fallu plus d'un siècle pour que l'idée fasse son chemin, qu'il lui a fallu, pour éclore, un humus abreuvé par l'hécatombe de quatorze millions d'hommes de toutes nations. On a plus vite fait d'exterminer les gens que de leur apprendre à penser. Joel Barlow le savait, d'ailleurs; il était aussi bon connaisseur de l'âme individuelle que de l'âme collective; il se rendait parfaitement compte que l'évolution sociale est fille de la conscience éclairée. Aussi fait-il précéder les travaux de ce congrès par une cérémonie symbolique de la plus haute signification. Au dieu tutélaire de l'endroit, dont la statue te-

1. « Remplie d'une destinée non encore épanouie, l'ère entrevue — Guide maintenant ses acteurs sur une plus vaste scène; — Quand, majestueusement habillés de leurs habits de cérémonie, — Mus par une seule voix, se réunissent dans un congrès général — Les délégués de toutes les nations. — L'endroit était celui — Où les malheureux mortels signaient auparavant leur paix trompeuse; — Plutôt encore abusées, leurs sombres hordes en délire — Commencèrent à combattre pour les autels et pour les seigneurs; — Le Nil coule encore sur le sol, et sent encore une fois — Les œuvres de la sagesse peser sur ses bords peuplés. — Dans ce lieu moyen, dans ce climat superbe — Élevé sur tous les royaumes pour braver les outrages du temps, — Un palais spacieux se présente, convenable, magnifique : — La dernière assemblée, la scène de l'état inchangeable. — Ses murs s'élèvent sur des rochers de diamant, — De hautes colonnes supportent des arcades semblables au ciel; — Brillant sur les toits dorés les radieuses flèches — Reçoivent dans leur concavité les feux lointains du soleil; — Quatre façades flamboyantes, leurs portes grandes ouvertes, — Regardent le ciel tout autour avec une immortelle splendeur, — Là montent les seigneurs délégués — Et ils s'occupent des soucis de toutes les nations. »

nant dans la main la branche d'olivier s'élève dans le vestibule de ce nouveau temple, tous les habitants de la terre, d'un pôle à l'autre, viennent abdiquer d'abord leurs superstitions avec leurs préjugés :

> Beneath the footstool all destructive things,
> The mask of priesthood and the mace of kings,
> Lie trampled in the dust; for here at last
> Fraud, folly, error all their emblems cast[1].
>
> (Ibid., p. 380, v. 600 et suiv.)

* * *

Ce mouvement ascensionnel des peuples, qui abandonnent volontairement les erreurs du passé entretenant dans les esprits une tension ou une excitation favorables à la guerre, est pressenti par le poète comme une base nécessaire à la réalisation de son idéal. Cela marque chez lui une réelle grandeur et comme la prescience qu'un jour lointain la planète entrera dans la voie qu'on vient de lui tracer :

> How great may be the faults to be found with the execution of this poem, it is hardly possible to deny that its idea, at any rate, is both poetic and noble; it is to connect, in a work of high imaginative literature, all that is beneficent and soul-stirring in the aggregate contribute made by America to the general stock of the world's welfare, with all that is heroic and pathetic in the career of him, the undismayed idealist, the saint, the admiral of boundless faith and sorrow, who made America know to the rest of the world[2].

Imagination d'autant plus prophétique, parce qu'il se trouve que la Société des Nations doit son être à la pressante, et j'oserai dire à la religieuse instigation d'un citoyen des États-Unis.

Le poète, d'ailleurs, était fort persuadé qu'en 1807 ses vues philanthropiques allaient être taxées de pure utopie. « Je ne

1. « Sous les pieds toutes les choses destructives, — Le masque de la prêtrise et le sceptre des rois — Gisent couverts de poussière; car finalement ici — La fraude, la folie et l'erreur jettent leurs emblèmes. »
2. Tyler, *op. cit.*, p. 165.

m'attends pas, dit-il, à ce que les lecteurs, pas même les lecteurs républicains, partagent mon opinion quant au progrès futur de la société et de la civilisation des États; mais il y a deux sentiments où tous les hommes s'accorderont, je pense : c'est-à-dire que ce que je préconise est désirable et que de le croire possible est le premier pas vers sa réalisation[1]. »

Aujourd'hui, malgré les menaces qui nous entourent, malgré les orages s'abattant sur tant de peuples à la fois, malgré les erreurs où l'on s'obstine et que l'on paye par le sang et par les larmes, les hommes de bonne volonté se cherchent sur la terre, ils se comptent en unissant leurs efforts. Tout en déplorant l'insuffisance de la Société des Nations, ils ne sont pas sans se dire qu'au point de vue moral elle représente le premier germe d'un avenir en formation. Incertain sans doute, mais portant dans ses flancs des possibilités inconnues. Toute proportion faite entre le rêve et la réalité, c'est de cette institution combattue que sortira à la longue l'apaisement du genre humain. Comme la pâle lueur vacillante, défaillante, guidait vers la chaumière protectrice les pèlerins égarés dans les sombres bois hantés par les sorcières et les ogres, la lumière de cet idéal de fraternité humaine finira par éclairer ceux-là même qui ne veulent pas la voir. Aussi point n'est-il besoin de demander les circonstances atténuantes pour la médiocrité de Barlow en tant que poète. En travaillant de toutes ses forces à la cité de la paix, Barlow a bien plus fait qu'en rimant des vers impeccables, il a collaboré à fonder l'assise de l'humanité. A lui, en tant que précurseur, s'appliquent les paroles d'un des plus grands esprits de l'heure présente : « ... L'humanité maintenant, nous le sentons, veut créer cette société universelle, ouverte à tous les hommes, cette ville de lumière et de vie, pour laquelle la terre sera féconde dans la paix. Cependant, nous sommes assurés que cette cité sainte ne nous tombera pas toute construite du ciel et qu'elle ne se fera pas toute seule, qu'elle se fera par tous ceux qui en seront les pierres vivantes et agissantes. Elle sera ce que l'auront faite notre foi et celle des générations qui viendront après nous. Car le grand effort dont elle sera le fruit ne peut

1. Barlow, *The Columbiad*, préface, p. xi.

être fourni que par une grande foi et une grande espérance... Les grands intérêts de l'humanité ne regardent pas que les conducteurs des peuples, ils regardent tous les hommes, jusque dans les sphères les plus humbles de leurs activités, et les chefs seront impuissants s'ils ne sont portés et soutenus, poussés par une foule. La moindre tâche, accomplie en esprit d'humanité, est une contribution utile à la cité de Dieu. Petits et grands, nous sommes solidaires les uns des autres et solidairement responsables devant l'humanité de ce que nous faisons pour elle[1]. »

Aussi Joel Barlow a-t-il courageusement travaillé à l'avènement d'une société nouvelle, assise sur la paix, instaurée par le progrès, par le contrôle de nos instincts de violence et de rapine, par le développement conscient des qualités meilleures des hommes : il a donc été une des pierres vivantes et agissantes qui construiront la cité future ; à nous maintenant de le comprendre et de le continuer.

Maria DELL'ISOLA.

1. Alfred Loisy, *Y a-t-il deux sources de la religion et de la morale ?* p. 195. Paris, janvier 1933.

RICHARD WAGNER

ET

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Parmi les illustres contemporains de Villiers de l'Isle-Adam, aucun ne semble avoir eu pour cet écrivain un prestige égal à celui de Richard Wagner. Du début à la fin de sa carrière littéraire, rien ne vint refroidir l'enthousiasme de l'auteur d'*Axel* pour l'œuvre et la personne du génial compositeur — pas même les grossières attaques de *la Capitulation de Paris*, qui devaient inspirer cependant à Catulle Mendès, cet autre enthousiaste, de si fières réserves. Victor Hugo lui-même, le grand poète national, dont le génie rayonnait alors sur une partie du monde, et dont l'influence se retrouve dans tant de pages de Villiers, est bien loin d'occuper une semblable place dans son œuvre. On y chercherait en vain un de ces récits de visite au poète qui apparaissent ici ou là dans l'œuvre de tant de contemporains comme un pieux hommage envers celui qu'on appelait le Père; le pèlerinage même que Villiers dut faire à Guernesey en 1866-1867 ne lui a inspiré aucune page. Quelle différence lorsqu'il s'agit de Richard Wagner! Indépendamment des œuvres perdues[1], des passages isolés[2] et des dédicaces[3], on ne compte pas moins de cinq grandes nouvelles inspirées plus ou moins directement

1. *Lettres d'Allemagne, Lohengrin, Rheingold.* Annoncées au faux titre du *Nouveau Monde*, en 1880, comme devant faire partie d'un volume intitulé *Mélanges*, qui est devenu plus tard *Chez les passants*, mais où ces œuvres ne figurent pas.

2. *Tribulat Bonhomet*, p. 102-105, éd. Stock.

3. *Azrael* (dans *la Liberté*, juin 1869) : « A Richard Wagner, au prince de la profonde musique, ce poème est dédié. » — *Le Secret de l'ancienne musique* (*Contes cruels*).

par le grand musicien[1]. Cependant quelles furent au juste les relations personnelles de Villiers de l'Isle-Adam et de Richard Wagner? Ce point jusqu'à ce jour est demeuré incertain et c'est lui que nous voudrions aujourd'hui entreprendre de préciser, avant de rechercher l'influence exacte de l'œuvre du musicien sur celle du poète.

A quelle époque Villiers de l'Isle-Adam a-t-il eu la révélation de Richard Wagner?

Il est probable que ce fut à peu près à l'époque où il eut les deux autres grandes révélations de sa vie, l'hégélianisme et l'occultisme, c'est-à-dire dans les toutes premières années de son séjour à Paris, de 1860 à 1862, — c'est-à-dire encore en même temps que le grand public français.

Les occasions qui lui furent offertes de prendre contact avec l'œuvre de Wagner furent d'abord les trois concerts donnés à Paris par le Maître les 25 janvier, 1er et 8 février 1860, et dont Wagner lui-même put écrire : « Mes trois concerts furent autant de triomphes; je n'ai jamais rien vu de pareil... Ce furent des soirs de fête » (A Mathilde Wesendonk, 3 mars 1860). Vinrent ensuite les trois représentations de *Tannhäuser*, données à l'Opéra sur l'ordre de Napoléon III, et qui s'espacèrent les 13, 18 et 24 mars 1861. Sans doute les circonstances orageuses dans lesquelles eurent lieu ces représentations et les violentes polémiques qui s'ensuivirent augmentèrent-elles encore la profonde impression faite sur l'esprit du jeune écrivain par cette musique d'un caractère si nouveau et si puissant. En tout cas, c'est à ce drame que se réfère la première allusion connue de Villiers de l'Isle-Adam à l'œuvre de Wagner. Elle se trouve dans une lettre adressée à Charles Baudelaire peu de temps après la publication de son étude sur *Richard Wagner et Tannhäuser* (*Revue européenne*, avril 1861) et elle prouve déjà une connaissance approfondie de la partition : « Je me suis rencontré avec vous au sujet de Wagner et je vous jouerai *Tannhäuser* quand je serai installé dans votre voisinage... Vous vous êtes affirmé davantage dans votre étude sur Wagner que dans celle de Gau-

1. *La Légende moderne, le Secret de l'ancienne musique, le Tsar et les grands-ducs, Souvenir, Augusta Holmes.*

tier ; tant mieux ! » Et c'est sur *Tannhäuser* encore que s'attarde le plus complaisamment Claire Lenoir quand elle veut mystifier le docteur Bonhomet (1867 ; p. 104-105 de l'éd. Stock).

Mais cette initiation à l'œuvre wagnérienne fut-elle accompagnée par des relations personnelles avec le grand compositeur ?

S'il faut en croire Robert du Pontavice de Heussey, cousin et premier biographe du poète[1], Villiers de l'Isle-Adam aurait fait connaissance de Wagner dès l'année 1861.

Assurément les occasions ne manquèrent pas à cette époque. L'illustre compositeur, pour ses concerts et les répétitions de son drame, fut, en effet, présent à Paris du 15 septembre 1859 au début d'août 1861 et du 15 décembre 1861 au 1er février 1862.

Voyons cependant ce que dit Robert du Pontavice :

« ... c'est chez lui (Baudelaire) qu'il vit pour la première fois... Richard Wagner. Cette rencontre... eut lieu au mois de mai 1861 » (p. 157-158, 211). « Ils furent unis... par une commune passion, le noctambulisme. Que de courses éperdues, sans souci de la température, du lieu, de l'heure, à travers le mystérieux Paris nocturne ! Les deux amis ne se quittaient guère qu'au petit jour. Une fois qu'ils descendaient le long d'une rue longue et sombre qui tombe à la pointe Saint-Eustache, Wagner, soudainement, désigna, d'un geste tragique, la fenêtre d'une mansarde, tout au haut d'une grande maison ; c'est là qu'il avait vraiment désespéré, qu'il avait failli mourir de faim, qu'il avait eu l'idée du suicide et qu'il avait écrit, au milieu de la plus noire misère, une de ses œuvres les plus fortes et les plus poétiques : il raconte *alors* à Villiers... comment, vers 1877... il avait brusquement quitté Riga, où il tenait l'emploi de chef d'orchestre du théâtre, et s'était embarqué sur un voilier à destination de Londres avec l'intention de se rendre de là à Paris. Une tempête effroyable jeta le navire sur les côtes de Norvège. Wagner ne se décou-

1. *Villiers de l'Isle-Adam*, notes biographiques et souvenirs intimes. Paris, Savine, 1893. — Paru antérieurement dans *l'Hermine* sous le titre « Ceux de chez nous » (octobre, novembre, décembre 1889 ; mai, août, octobre, novembre 1890 ; septembre, novembre 1891 ; novembre, décembre 1892 ; janvier, février, mars, mai, juin 1893).

ragea pas et arriva au but de son voyage... et ce fut là, dans cette mansarde parisienne, froide et nue, que Richard Wagner... composa et écrivit cet admirable poème lyrique qui s'appela *le Vaisseau fantôme* » (p. 214, 215, 216).

De cette narration si vivante et si précise, que convient-il de retenir?

Certains traits assurément sont exacts. D'abord la passion de Wagner à cette époque pour le noctambulisme[1]. Ensuite, la description du logis de détresse évoqué par le musicien. C'est en des termes tout semblables, en effet, que récemment encore un pieux wagnérien évoquait la première demeure occupée à Paris par le génial musicien et sa misère d'alors : « La rue de la Tonnellerie mettait en communication la rue Saint-Honoré avec la rue Montmartre... Au fond de cette triste perspective, on aperçoit un clocheton : la pointe Saint-Eustache... Après avoir tourné le coin de la rue Saint-Honoré, à gauche, en allant vers Saint-Eustache, au n° 3 (remplacé par le 31 actuel de la rue du Pont-Neuf), se trouvait un hôtel meublé... une chambre du 4e étage sur la rue... La première année de Wagner à Paris fut, à tous les points de vue, une des plus misérables de sa vie » (J.-G. Prod'homme, *les Maisons de Wagner. Revue musicale*, octobre 1923).

Mais, à côté de ces détails conformes à la réalité, quelle étourdissante fantaisie! Pontavice jongle avec les dates de la façon la plus inquiétante. Après avoir situé son récit en 1861, et l'avoir rappelé par un *alors* que nous avons eu plaisir à souligner, il nous montre un Wagner véritablement prophétique, racontant avec gravité des événements qui se sont passés en 1877 — selon Pontavice! — mais qui en réalité se sont déroulés en 1839. Enfin, *le Vaisseau fantôme* n'a pas été composé dans une mansarde de la rue de la Tonnellerie, mais bien à Meudon[2].

1. Dans ses Mémoires, Wagner fait précisément le récit d'une promenade nocturne, de la rue Laffite au faubourg Saint-Germain, faite par lui, en compagnie de Champfleury, la veille de son départ en 1841.

2. « Le 27 octobre (1840), il entre en prison pour dettes pour trois semaines... Probablement y travailla-t-il... au livret du *Hollandais volant*. Ce fut à Meudon, dans une maison de l'avenue de Meudon, n° 3, aujourd'hui disparue, qu'il composa *le Hollandais*, dont le troisième acte est daté : « Meu- « don, 22 août 1841, dans la nuit et les soucis. » (Prodhomme, *Maisons de Wagner*).

En face d'une telle fantaisie, on est en droit de se demander ce qu'on peut, en dernière analyse, retenir de ce témoignage.

La question serait plus facile à élucider si les rapports de Baudelaire lui-même et de Wagner étaient bien connus. Mais, quoique Baudelaire soit un écrivain beaucoup plus important dans l'évolution des lettres françaises que Villiers de l'Isle-Adam, et que sa vie, comme son œuvre, ait fait l'objet d'études autrement nombreuses et approfondies, ce point particulier demeure fort obscur. On aura sans doute une idée assez nette de l'état de cette question quand j'aurai rappelé que MM. Eugène et Jacques Crépet eux-mêmes, les biographes les plus avertis de Charles Baudelaire, renvoient pour plus amples renseignements, sur les rapports de Wagner et du poète, au livre de du Pontavice. Il semble bien que ce que nous possédons de plus clair à ce sujet soit ce qu'en dit le musicien lui-même dans ses mémoires et sa correspondance[1]. En tout cas, une chose est certaine : c'est que le

1. « Une connaissance plus intéressante encore (que celle de Champfleury) fut celle du poète Baudelaire. Il se présenta à moi (pas d'indications précises de date; évidemment après les trois concerts des 25 janvier, 1er et 8 février 1860) dans une lettre où il me disait les sensations que lui avait fait éprouver ma musique, à lui qui ne croyait posséder que le sens des couleurs et non celui des sons. Le ton singulièrement fantastique et hardi de ses épanchements me fit deviner en Baudelaire un esprit extraordinaire qui poursuivait avec une fougueuse énergie et jusque dans leurs dernières conséquences les impressions qu'il avait reçues de ma musique. A sa signature il n'ajouta pas son adresse, afin, disait-il, ne ne pas m'induire à croire qu'il désirait quelque chose de moi. Bien entendu, je sus le découvrir quand même et il ne tarda pas à se joindre au cercle de connaissances que je réunissais chez moi le mercredi soir. Car je recevais le mercredi soir dans ma petite maison de la rue Newton » (*Ma vie*, III, p. 253). — « Baudelaire se distingua (après la chute de *Tannhauser*) par une brochure spirituelle et mordante écrite en ma faveur... » (*Ibid.*, p. 306). — « Une autre fois (en mai 1861, à Paris) nous nous trouvâmes réunis (Wagner et Liszt) à un déjeuner chez Gounod; ce fut extrêmement ennuyeux et Baudelaire essaya vainement de l'animer de son esprit qui semblait se traîner dans l'ornière du désespoir. Baudelaire, « criblé de dettes », comme il me l'avoua lui-même, m'avait, à diverses reprises, fait les offres les plus fantastiques pour l'exploitation de mon glorieux échec. Incapable de souscrire à aucune de ses propositions, je fus heureux de le trouver réfugié sous l'aile protectrice du grand Liszt. Ce dernier l'emmenait partout où pouvait se rencontrer quelque chance de fortune. Je ne sais si cela servit à grand'chose à Baudelaire. Peu de temps après, j'ai appris qu'il était mort sans avoir joui beaucoup des faveurs du sort » (*Ibid.*, p. 317). — « Le poète Baudelaire m'a écrit deux lettres admirables; il ne veut m'être présenté cependant qu'après avoir achevé quelques poèmes dont il désire me

15 avril 1861 (date de la première lettre connue de Wagner à Baudelaire) les deux artistes ne s'étaient pas encore rencontrés. Leurs relations se sont donc trouvées resserrées, au maximum, entre le 15 avril et le début d'août 1861, d'une part, le 15 décembre 1861 et le 1er février 1862, d'autre part, c'est-à-dire limitées à une durée de cinq mois. C'est beaucoup plus qu'il n'en faut assurément pour arriver au dernier degré de l'intimité. Comme d'un autre côté les lettres adressées par Villiers à Baudelaire à cette époque marquent une assez grande familiarité, on peut admettre que le poète introduisit volontiers son jeune admirateur dans la société de son nouvel ami. Toutefois, même si l'on suppose des relations entre Villiers et Wagner à cette époque, il y a une chose que l'on ne doit pas perdre de vue : c'est que le futur auteur d'*Axel* n'avait encore que vingt-deux ans et ne comptait à son actif que ses *Premières poésies*. Il est donc bien peu vraisemblable que les rapports entre les deux hommes aient eu alors le caractère d'intimité sur lequel Pontavice s'étend avec une telle complaisance. Mendès, qui, nous le verrons plus loin, rendit effectivement visite à Wagner à cette date, le dit avec justesse, en parlant de lui-même : « Mon extrême jeunesse (vingt ans) eût été un obstacle à une familiarité un peu intime » (*Richard Wagner*, p. 6). Mais il existe surtout un témoignage qui, à notre avis, tranche la question : c'est celui de Judith Gautier qui, au début du principal livre de souvenirs qu'elle a consacrés à l'auteur de *Tannhäuser*, dit, parlant de Villiers, de Mendès et d'elle-même : « Nous allons à Lucerne voir, *pour la première fois*, Richard Wagner... *Nous ne l'avions jamais vu...* » (*le Troisième rang du collier*, p. 2 et 14). Il est vrai

faire hommage » (*A Mathilde Wesendonck*, 3 mars 1860, p. 304). On aura, semble-t-il, le dossier complet en ajoutant : l'article de Baudelaire sur *Tannhauser*, dans *la Revue européenne* (avril 1861); la lettre de Wagner datée de « Paris, 15 avril 1861 », et publiée par Crépet, p. 451; la seconde lettre (sans date) donnée par Maxime Leroy (*Premiers amis français...*, p. 177) et le billet (sans date, malheureusement) de Baudelaire à Mme Sabatier, mentionnant une invitation de Wagner que le poète refusa et la réception d'un livre du même qu'il ne désigne pas autrement (Crépet, p. 451). Mendès, en 1869, devait retrouver le souvenir du poète vivant chez le musicien : « Parmi les livres, Leconte de Lisle, Baudelaire... Parmi les plus grands chagrins de sa vie, il (Wagner) compte la mort de Charles Baudelaire... » (*la Maison de Richard Wagner. National*, 3 août).

qu'elle se trompe pour ce qui est de Mendès. Le poète, en effet, dans son *Richard Wagner*, avait affirmé en 1885 : « A Paris déjà, à propos de *la Revue fantaisiste*, j'avais eu l'occasion de le voir chez lui, rue d'Aumale, si j'ai bonne mémoire... Ç'avait été peu de temps avant la première représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra ; impatienté par des *misérabilités*, comme il disait, il en était arrivé au dernier degré de l'exaspération nerveuse. Un chat en colère, hérissé, toutes griffes dehors. Le moment était mal choisi pour lier connaissance avec lui... » (p. 5-6)[1]. Et pourtant le *nous* de Judith Gautier ne peut pas être ici le *nous* de modestie : partout ailleurs, en parlant d'elle, Judith dit *je*. Mais, dans le cas de Villiers, une semblable erreur est tout à fait inadmissible : tout, dans l'attitude intimidée et les propos effarés que lui prête l'auteur, vient à l'encontre de cette supposition. Rappelons seulement ces quelques mots : « C'est pourtant à vous, ma chère Judith, que nous devons cette incroyable fortune! s'écrie Villiers, qui vient tomber sur la banquette où je suis et serre ma main dans les deux siennes » (p. 3)[2].

Que faut-il donc penser du récit de Robert du Pontavice? Sans doute tout simplement ceci : que l'insouciant biographe aura attribué à Villiers des souvenirs effectivement racontés par celui-ci, mais qui, en fait, se rapportaient à Baudelaire seul.

Parti de Paris le 1er février 1862, Wagner ne devait plus y revenir qu'une seule fois, en 1867, à l'occasion de l'Exposition universelle, et pour quelques jours seulement (29 octobre au 5 ou 6 novembre)[3]. Wagner mentionne ce voyage dans ses

1. Confirmé par Wagner lui-même dans une lettre sans date à Baudelaire.

2. On pourrait espérer trouver quelques éclaircissements sur les relations de Villiers de l'Isle-Adam et de Richard Wagner dans l'autobiographie de celui-ci (*Ma vie*, 3 vol., Plon). Mais il n'en est rien pour la période qui nous occupe et l'ouvrage s'arrête au début de 1868, c'est-à-dire, nous allons le voir, précisément au moment où il aurait eu les choses les plus intéressantes à y consigner. Rien dans sa correspondance, ni non plus dans celle de Liszt.

3. Il n'en rapporta pas autre chose qu'une collection de papillons. Judith Gautier et Catulle Mendès devaient la revoir à Tribschen : « Dans un coin, sous une vitre, d'admirables papillons ; car Richard Wagner aime les ailes brillantes... » (Mendès, *National*, 3 août 1869). « Dans un coin, deux guéridons recouverts de vitres qui protègent des essaims de papillons magnifiques, aux grandes ailes d'azur et de pourpre. Cette collection de papillons vient de l'Exposition universelle de Paris, dit le Maître, en riant. Voilà ce

souvenirs et ajoute même qu'il descendit au Grand-Hôtel, mais sans faire mention d'aucune visite ou rencontre. *La Revue des lettres et des arts*, dont Villiers de l'Isle-Adam était alors rédacteur en chef, y fait allusion également dans ses bulletins, mais dans des termes assez différents. Voici, en effet, ce qu'on y lit : « 3 novembre 1867. Concerts populaires. La réouverture a lieu aujourd'hui...; le *great attraction*... c'est la première audition de l'ouverture de *Rienzi* de Wagner... Richard Wagner est arrivé à Paris. » — « 10 novembre. Théâtre lyrique. L'arrivée de Richard Wagner à Paris remet en question l'étude du *Lohengrin*. Une entrevue aurait, dit-on, eu lieu entre le célèbre compositeur et le directeur du Théâtre lyrique pour arrêter la distribution des rôles. »

Faut-il voir une intention précise, de la part de Villiers, dans le fait que la troisième tranche de *Claire Lenoir*, où les ennemis de Wagner sont bafoués dans la personne de Tribulat Bonhomet, venait précisément de paraître (27 octobre)? On ne saurait le dire. En tout cas, ce chapitre et les bulletins que nous venons de rapporter sont, dans *la Revue des lettres et des arts*, les seules allusions au passage de Wagner. Ce n'est pas assez pour affirmer qu'il y eut entrevue entre le directeur (Armand Gouzien, rédacteur des bulletins) ou le rédacteur en chef (Villiers) et l'auteur de *Lohengrin*.

Nous arrivons en 1868. C'est à partir de ce moment seulement que nous trouvons des témoignages émanant de Villiers de l'Isle-Adam lui-même au sujet de ses relations avec Richard Wagner. On les rencontre dans trois nouvelles autobiographiques qui sont : *Souvenir*, *Augusta Holmes*, *le Tsar et les grands-ducs*. Rappelons-en rapidement le sujet, en en détachant simplement les indications essentielles de temps et de lieu.

Dans la première, l'auteur de l'*Ève future* rapporte un entretien qu'il eut avec l'auteur de *Tannhäuser* au sujet du christianisme et de la sincérité dans l'art : « En automne 1868, je me trouvais à Lucerne; je passais presque toutes les journées et les soirées chez Richard Wagner. Le grand novateur vivait

qu'un artiste a trouvé le plus à son goût, au milieu de l'amas des productions dues à l'effort prodigieux du travail humain... » (J. Gautier, *Troisième rang*, p. 22-23).

très retiré, ne recevant guère qu'un couple d'aimables écrivains français (mes compagnons de voyage) et moi. Depuis une quinzaine environ, son aimable accueil nous avait retenus. » *Souvenir* parut dans la *Revue wagnérienne* du 15 juin 1887 et fut repris dans *Chez les passants*, pages 37-42.

Augusta Holmes, comme son titre l'indique, est une étude consacrée à la grande musicienne versaillaise. Elle fut écrite à l'occasion de la nomination de celle-ci, par le Conseil municipal de la ville de Paris, comme membre du jury d'examen pour les concours musicaux. Villiers s'y attache principalement à faire revivre les trois principales circonstances dans lesquelles il se trouva rapproché d'Augusta Holmes. La première nous décrit une soirée à Versailles, vers 1863, chez le père de la compositrice, M. Dalkeilh Holmes. La dernière retrace une autre veillée chez la musicienne, en 1871, pendant le siège de Paris, la veille du combat de Buzenval, où devait périr l'un des assistants, Henri Regnault. La seconde, la seule intéressante pour l'objet qui nous occupe, a successivement pour cadre Tribschen et Munich : « Deux mois avant la guerre allemande, je rencontrai à Tribschen, près de Lucerne, chez Richard Wagner lui-même, M^lle^ Holmes; son père s'étant décidé « malgré son grand âge » au voyage de Munich pour laisser entendre à la jeune compositrice la première partie des *Niebelungen*. » « ... je me souviens d'avoir aperçu, ce grand soir-là, dans la salle (du Théâtre royal de Munich), au premier rang de la Galerie noble, M^lle^ Augusta Holmes qui, assise à côté de l'abbé Liszt, suivait l'exécution du *Rheingold* sur la partition d'orchestre de l'illustre musicien. » *Augusta Holmes* parut successivement dans *la Vie moderne* (13 juin 1885), dans *le Siècle* (11 novembre 1885), enfin elle fut recueillie dans *Chez les passants*, où elle occupe les pages 53 à 63.

Le Tsar et les grands-ducs n'est une nouvelle qu'en apparence. L'incident qui en forme le centre d'intérêt est mince et le sens symbolique qu'a voulu y mettre Villiers n'en augmente guère l'importance. Le véritable objet du récit est l'évocation du festival wagnérien offert par le grand-duc de Saxe-Weimar dans sa capitale, pendant l'été de 1870, au tsar Alexandre II, à l'occasion d'un projet d'alliance entre une

princesse de la Saxe et le grand-duc Wladimir, frère du tsaréwitch. Villiers y assistait, en compagnie de Catulle Mendès, et lut, chez Liszt, quelques pages de *Claire Lenoir*. — *Le Tsar et les grands-ducs* parut dans *le Figaro* du 12 mai 1883 et fut repris dans *l'Amour suprême*, 1886, p. 249-270.

A ces trois morceaux, on peut joindre une lettre de Villiers, la seule connue concernant cette période. Elle a figuré dans la vente Lemasle du 25 avril 1928. La voici, telle que la résume le catalogue : « Lettre à Lemerre, s. d., 1 page in-8°. — Il lui demande douze exemplaires de *la Révolte* (jouée au Vaudeville en février 1870) et lui annonce qu'il va lire *Tribulat Bonhomet* au grand-duc de Saxe-Weimar avec l'aide de Catulle (Mendès). Il n'attend que l'arrivée d'un exemplaire pour traduire et jouer à Weimar, Saint-Pétersbourg et Vienne. « Sacristi, je ne plaisante pas, vous dis-je, le czar est ici, la « cour. Le roi de Saxe va venir. » — Dans un post-scriptum aut. sig., C. Mendès certifie la véracité des faits annoncés par Villiers de l'Isle-Adam. Le grand-duc a exigé que *Bonhomet* fût lu par Villiers. »

Évidemment, cette lettre ne peut se rapporter qu'à la circonstance indiquée par Villiers dans *le Tsar et les grands-ducs* et placée par lui « à Weimar pendant l'été de 1870 ».

Considérons d'abord la première de ces circonstances. Un événement important, du point de vue wagnérien, pouvait, en effet, légitimer la présence de Villiers à Tribschen, cette année-là : c'était la mise à la scène des *Maîtres chanteurs* sur le théâtre de Munich. La première représentation eut lieu le dimanche 21 juin 1868. La seconde, fixée d'abord au jeudi 25 juin, ne fut donnée que le 28. Wagner, il est vrai, ne dirigea pas lui-même; ce fut Hans de Bülow qui conduisit l'orchestre. Mais on se figure très bien Villiers de l'Isle-Adam[1] se rendant à Munich pour cette circonstance et s'arrêtant au retour à Tribschen pour exprimer au génial compositeur son admiration. « En 1868 — écrivait M. Joncières, rappelant ce souvenir dans son article nécrologique sur Wagner — lors de la première représentation des *Maîtres chanteurs* à Munich, nous étions quatre Français qui avions fait le voyage pour entendre l'œuvre du maître : Pasdeloup, Leroy, notre ancien

1. *Lettres de Wagner à Otto Wesendonck*, p. 243 et 244.

collaborateur de *la Liberté*, un dilettante dont nous avons oublié le nom et celui qui écrit ces lignes[1]. » Sans doute, ce dilettante pouvait être Villiers; mais il pouvait tout aussi bien être Mendès, qui, dans un article du *National*, en date du 23 juillet 1869, relatant l'oubli qu'il fit de son pardessus dans le train de Bâle, ajoute : « L'an dernier, je m'y étais laissé moi-même jusqu'à Zurich. » Preuve certaine qu'il était dans ces parages pendant l'été de 1868[2]. De plus, Villiers place ce souvenir en automne et les représentations des *Maîtres chanteurs* eurent lieu pendant la dernière décade de juin. Sans vouloir porter encore un jugement définitif, on est donc autorisé à suspecter sur ce point une erreur de mémoire[3].

Nous arrivons maintenant aux deux dernières nouvelles de Villiers, appuyées par la lettre à Lemerre et affirmant sa présence à Weimar et à Tribschen en juin 1870.

Certes, cette année 1870 devait apparaître aux wagnériens comme une année bénie entre toutes. N'annonçait-on pas, en effet, la première représentation de *Lohengrin* au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, la reprise de *l'Or du Rhin* et la première de *la Walkyrie* au Théâtre royal de Munich, un festival Wagner à Weimar?

La première de *Lohengrin* eut lieu le 22 mars. Catulle Mendès et Judith Gautier y assistaient. Le premier rédigea un compte-rendu pour *le Diable* (26 mars); la seconde adressa un article-paraphrase à *la Liberté* (26 mars)[4]. Villiers de l'Isle-Adam y était-il aussi? Les témoignages manquent pour l'affirmer. Deux faits toutefois sont à noter : 1° dans la table du volume de *Mélanges* signalé comme à paraître au faux titre du *Nouveau Monde*, Villiers inscrit une étude sur *Lohengrin;* 2° Catulle Mendès fait allusion à cette étude comme

1. Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, 1898.

2. Mme Jane Catulle Mendès, dans la conférence sur « Catulle Mendès et Richard Wagner » qu'elle donna à l'Université des Annales les 23 et 25 mars 1929 (*Conferencia*, 20 octobre 1929), a mentionné ce voyage : « Dès 1868, en juin, Louis II rappelle Wagner à Munich où se prépare, sur son ordre, une représentation des *Maîtres chanteurs* qui va être un unanime succès. Catulle Mendès y participa dans un état d'enthousiasme que l'on devine » (p. 454).

3. Il faut écarter une troisième hypothèse, celle d'une faute d'impression imputable à une correction d'épreuves négligente. Mais la *Revue wagnérienne* donne bien la date de 1868.

4. Servières, p. 161. — *Le Diable* (année 1870) manque à la Bibliothèque nationale.

ayant réellement paru : « Le prélude de *Lohengrin*? Liszt, Charles Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, d'autres écrivains non moins subtils ont essayé de traduire ce prélude *dans la parole écrite*, mais, si belles que soient les pages *qu'ils ont publiées*, combien ils sont demeurés au-dessous de leur admirable sujet[1]. » Ce sont des présomptions; toutefois, l'article qu'il dut écrire à ce propos n'a pas encore été retrouvé.

Le festival Wagner à Weimar fut d'abord annoncé comme devant durer cinq jours. *Le Gaulois* écrivait, en effet, à la date du 16 juin : « Les wagnériens sur le pont! L'Athènes allemande, Weimar, selon les géographes, se propose de fêter le prophète de la musique de l'avenir. On a décidé dans un cénacle de fanatiques de jouer pendant cinq jours de suite du Wagner, et rien que du Wagner... » (Arnold Mortier). Mais, dès le lendemain, il rectifiait : « Comme je l'ai déjà annoncé, du 19 au 29 juin auront lieu à Weimar des représentations modèles des principales œuvres de Richard Wagner. Cette semaine, ou plutôt cette décade wagnérienne, sera consacrée à l'interprétation du *Vaisseau fantôme*, du *Tannhäuser*, de *Lohengrin* et des *Maîtres chanteurs*[2]. »

La venue de l'empereur Alexandre est annoncée dès le milieu de juin par *l'Indépendance belge :* « Le 12 juin, l'empereur de Russie a quitté Ems. Dans l'après-midi, l'empereur Alexandre est arrivé à Jugenheim. D'après *le Courrier du Rhin*, l'auguste voyageur se propose de rendre visite à la Cour de Weimar à son retour et de continuer ensuite sa route, non pas par Berlin, mais par Dresde et Breslau, pour rentrer dans ses États. »

Judith Gautier adressa au *Rappel* un article daté de Weimar, 19 juin, et qui parut le 24 : « Beaucoup de ceux, disait-elle, que l'on glorifie du titre de wagnéristes coucheront cette nuit à la belle étoile... Il en vient de Russie, de Pologne,

1. *Richard Wagner*, p. 111.

2. Les fêtes musicales de Weimar ont fait l'objet d'un rapport de M. Edmond Van der Straeten. Ce rapport, rédigé en français et adressé au ministre de l'Intérieur de Belgique, a été traduit en langue flamande par MM. Junius Hoste et Jean van Droogenbroeck (Bruxelles, De Ries, 1871, in-16 de 38 p.). Mais aucun de ces deux textes ne se trouve à la Bibliothèque nationale. Servières ne dit rien de ces fêtes.

d'Italie, de France, de Belgique; de Belgique surtout... Ce soir vient d'avoir lieu la représentation du *Vaisseau fantôme*... Dans quelques jours, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *les Maîtres chanteurs*, et dans quelques mois *Tristan et Yseult*. »

Le National, de son côté, imprimait, à la date du 25 juin, sous la signature du baron Schopp : « Les journaux allemands sont pleins du récit de la grande fête de Weimar... les wagnériens sont accourus de partout. Liszt lui-même, l'abbé Liszt, s'est arraché au séjour de la ville éternelle, et il est venu tout exprès de Rome pour assister à la représentation des quatre opéras. On assure que le roi de Bavière, arrivé incognito de Weimar, assistait à la représentation du *Vaisseau fantôme* dans une loge grillée. Le duc de Weimar présidait cette solennité musicale. »

Catulle Mendès se montra le plus prolixe des correspondants. Il envoya d'abord au *National* des *Notes de voyage* qui parurent les 21 et 28 juin et le 6 juillet (Coblence, Worms, etc.). Puis il expédia à *la Patrie* un reportage sur le festival Wagner, intitulé : « Quatre opéras de Richard Wagner représentés à Weimar. » Ce reportage comprenait naturellement quatre articles parus les 22 et 26 juin, 1er et 3 juillet, et consacrés respectivement au *Vaisseau fantôme* (représenté le 19 juin), à *Lohengrin* (22 juin), à *Tannhäuser* (26 juin) et aux *Maîtres chanteurs* (29 juin)[1].

Et Villiers de l'Isle-Adam? Il était là aussi, certes, et, si l'on n'a pu retrouver aucune chronique de lui, *le Tsar et les grands-ducs*, du moins, nous ont laissé d'intéressants détails sur l'emploi de son temps pendant les premiers jours. Arrivé le 17 juin et descendu à l'hôtel du Prince, il fut invité le soir même, ainsi que ses amis, par Liszt, à une soirée présidée par le grand-duc. Présenté au prince, il lut à la demande de celui-ci, avec un grand succès de fou rire, les dix premières pages de *Claire Lenoir*, celles qui contiennent le portrait du docteur Tribulat Bonhomet. Le jour suivant, il assista à une fête dans la petite ville voisine d'Eisenach. Ayant visité le matin le féodal donjon de la Wartburg, il eut la joie, à la tombée de la nuit, d'entendre *le Chœur des pèlerins*, exécuté par une

1. Ces quatre articles ont été repris dans le volume intitulé *Richard Wagner*.

troupe de 800 chanteurs gravissant les hauteurs du Vénusberg, puis l'invocation de Wolfram d'Eschenbach à l'Étoile du soir, chantée par Betz, debout, seul, au sommet de la montagne sacrée. Le lendemain, 19, il assistait au *Vaisseau fantôme*...

Mais, nous l'avons dit, le festival Wagner à Weimar ne constituait pas, pour les fervents de la musique de l'avenir, la seule attraction de cet été 1870. Il y avait aussi les représentations à Munich des deux premières parties de *l'Anneau du Nibelung :* reprise de *l'Or du Rhin* et première de *la Walkyrie*. Le plus important de ces deux événements était naturellement le second. *La France musicale* et *le Ménestrel* l'avaient annoncé longtemps à l'avance et avaient fait la chronique des répétitions, en entretenant leurs lecteurs des difficultés qu'éprouvèrent les organisateurs pour trouver un chef d'orchestre, par suite de la désapprobation manifestée par Wagner pour ces productions fragmentaires de sa grande œuvre[1]. Le 22 juin, *le Gaulois* imprimait : « J'ai annoncé que la première représentation de *la Walkyrie*, de Richard Wagner, aurait lieu le 26 juin. Cette date est toujours maintenue. Les préparatifs marchent admirablement et tout sera prêt au jour fixé... On compte sur un grand succès. Une foule d'étrangers, venus de tous les pays, sont en ce moment à Munich où ils attendent impatiemment la première représentation de *la Walkyrie*... Après cette représentation, le *Rheingold* et cette pièce alterneront sur l'affiche du Théâtre royal. » La première de *la Walkyrie* eut lieu, en effet, le 26 juin, avec un grand succès[2].

On remarquera, à ce sujet, la défectuosité de l'organisation : la première *la Walkyrie* à Munich tombait juste le même jour que *Tannhäuser* à Weimar, et alors qu'il restait encore à jouer *les Maitres chanteurs* le 29. Les wagnéristes se trouvaient donc dans la cruelle alternative de manquer la première ou de sacrifier *Tannhäuser*, d'autant plus que la concordance des deux représentations s'aggravait du fait que

1. *France musicale*, p. 172, 203, 207, 228. — *Ménestrel*, p. 199, 206, 222, 223, 238, 246, 255.

2. Fétis, *Biographie des musiciens*. — Grove's *Dictionary of music and musicians*, indique le 25, par erreur.

Weimar et Munich sont séparées par une distance d'environ 300 kilomètres à vol d'oiseau. Que firent donc en cette circonstance les fidèles qui s'étaient réunis à Weimar? Nul doute qu'ils n'aient renoncé à la première de *la Walkyrie* pour suivre jusqu'au bout le festival Wagner. Une raison impérieuse, en effet, leur imposait ce choix quoi qu'il en coutât à leur ferveur artistique : c'était la désapprobation hautement manifestée par le Maître pour ces productions isolées de sa grande œuvre et la défense formelle faite à ses amis d'y assister. Mendès, Judith et Villiers, qui, l'année précédente, s'étaient employés de toutes leurs forces à empêcher la première de *l'Or du Rhin*, et qui avaient enfin quitté Munich sans l'attendre, ne se devaient-ils pas, cette année encore, de s'abstenir? C'est ce qu'exprime assez nettement Catulle Mendès dans le post-scriptum de son compte-rendu de la quatrième soirée (*Maîtres chanteurs*), paru dans *la Patrie* du 3 juillet : « Au moment où la représentation des *Maîtres chanteurs* termine le festival Richard Wagner à Weimar, *l'Or du Rhin* et *la Walkyrie* vont être joués à Munich. Nous parlerons de ces deux premières parties de *l'Anneau des Niebelungen*, dont les partitions nous sont familières; mais nous blâmerons vivement les représentations elles-mêmes. Ces fragments d'une œuvre qui n'est pas encore achevée n'auraient dû en aucun cas être séparés de l'ensemble. Inévitablement, l'interprétation et la mise en scène seront mauvaises, puisqu'elles n'auront pas été réglées par l'auteur lui-même, et puisque le soin de les diriger a été confié, par une volonté bienveillante, mais abusée, à ceux-là mêmes dont les efforts — que nous révélerons plus tard s'il le faut — ont abouti à cet incroyable résultat : l'œuvre d'un homme représentée malgré le désir formel de cet homme. »

Quelles limites dans le temps peut-on fixer à ce voyage? Villiers était certainement présent à Weimar les 17, 18 et 19 juin; ses affirmations personnelles se trouvent confirmées par la lettre citée plus haut et par la correspondance de la comtesse de Kalergis-Mouchanof[1]. Il y resta très probablement jusqu'à la fin du festival, soit jusqu'au 30 juin. En s'achemi-

1. Renseignement communiqué par M. Prod'homme.

nant vers Weimar avec ses amis, Villiers était-il passé par Lucerne? S'était-il arrêté près de Wagner? Deux circonstances doivent faire considérer la chose comme improbable : la situation de Weimar au centre de l'Allemagne et le fait que la première feuille de route de Mendès est datée de Coblence. Il est donc vraisemblable que Villiers et ses amis gagnèrent directement Weimar par Coblence. Mais, les fêtes wagnériennes terminées, se rendirent-ils tout droit à Munich? On hésite encore à l'admettre, en raison des circonstances ci-dessus rappelées et que Villiers, de son côté, a confirmées dans un passage d'*Augusta Holmes :* « Richard Wagner ne voulait pas que l'on représentât *le Rheingold* à Munich. Bien que la partition en eût été publiée, il se refusait à laisser monter l'ouvrage isolément des trois autres parties des *Niebelungen*. Son grand rêve, qu'il a depuis réalisé à Bayreuth, était de donner une exécution d'ensemble, en quatre soirées, de cette œuvre de sa vie. Mais l'impatience de son jeune fanatique, le roi de Bavière, avait passé outre : l'on allait jouer *le Rheingold* par ordre royal. Et Wagner, ayant décliné toute participation et tous éclaircissements, inquiet et attristé de la façon dont on allait déflorer l'unité de son vaste chef-d'œuvre, avait *défendu* à ses amis d'aller l'entendre. En sorte que plusieurs musiciens et littérateurs, au nombre desquels je me trouvais, et qui avaient accompli *deux fois* le voyage d'Allemagne pour écouter la musique du maître, ne savaient trop s'ils devaient obéir; l'injonction était cruelle. — « Je regarderai comme ennemis ceux qui auront encouragé ce massacre par leur présence », nous disait-il. M^lle^ Holmes, résignée à la soumission devant cette menace, était désespérée. Cependant les lettres du kappelmeister Hans Richter, qui conduisait l'orchestre de Munich, ayant un peu rassuré Wagner, son ressentiment s'adoucit contre ses passionnés zélateurs *et l'on profita de cette accalmie pour partir, quand même, à la sourdine* » (*Chez les passants*, Crès, p. 57-58). Que firent donc nos voyageurs? Évidemment, ils se rendirent à Tribschen pour apporter au maître, en même temps que l'hommage de leur admiration, le témoignage de leur obéissance fidèle à ses ordres — avec sans doute pourtant, au fond du cœur, l'espoir secret que

la sévérité de la consigne finirait bien par s'adoucir[1]. Ils y retrouvèrent des amis. Quelle fut la durée de ce séjour à Tribschen? Villiers et ses amis devaient y être encore le 15 juillet. A cette date, en effet, nous trouvons, dans *la Patrie* un article de Mendès intitulé : « *L'Anneau de Nibelungen* et le Théâtre royal de Munich » (deux colonnes et demie en quatrième page). Résumant ce qui s'était passé l'année précédente à propos de la première de *l'Or du Rhin*, il précisait son opinion au sujet des représentations fragmentaires et son attitude vis-à-vis de Louis II. Il rappelait l'opposition de Wagner aux représentations actuelles : « ... cette année, quand il fut question de mettre à la scène *la Walkyrie*, il dut déclarer hautement qu'il demeurait entièrement étranger à la représentation de la « première journée » de *l'Anneau du Nibelungen;* que, ne pouvant s'opposer effectivement, puisque la partition ne lui appartenait plus, à ce qu'il considérait comme un grave dommage, il protestait du moins autant qu'il était en son pouvoir. La lettre qu'il écrivit à ce sujet au maître de chapelle Esser — lettre dans laquelle, à une belle reconnaissance pour le roi Louis II, s'unit un noble dédain pour d'obscurs ennemis — cette lettre, assez mal traduite par un journal français, est en allemand une page admirable. » Il terminait enfin par les lignes suivantes : « Cependant nous parlerons, dans un prochain article — mais très rapidement — du « prologue » et de la « première journée » de *l'Anneau du Nibelungen*, non pas d'après les représentations de Munich, qui, pour nous, en vérité, sont comme si elles n'avaient pas eu lieu, mais d'après les partitions qui nous sont depuis longtemps familières. » Donc, à cette époque, Mendès n'avait pas encore vu *l'Or du Rhin* ni *la Walkyrie*. C'est seulement le 17 juillet que sa présence et celle de M^me^ Mendès seront signalées à *la Walkyrie* (Servières, p. 261).

1. Ce serait alors à ce déplacement que se référaient les *Notes de voyage* publiées par Catulle Mendès dans *le National* à la date du 6 juillet. Un seul point est à rectifier dans le récit de Villiers : le père de la musicienne n'avait pu accompagner sa fille, il était mort à Versailles le 19 décembre précédent (Richard du Page, *Augusta Holmes*, p. 30). Villiers dès lors confondrait avec une rencontre faite l'année précédente dans des circonstances analogues.

Combien de temps s'attardèrent-ils à Munich? Juste assez sans doute pour assister aux deux représentations. Mais les journaux ne fournissent aucun témoignage à ce sujet. L'article annoncé par Mendès n'a pas paru.

Villiers de l'Isle-Adam écrivit-il, lui aussi, quelques articles au sujet du festival de Weimar et des représentations de Munich? C'est probable. Les *Lettres d'Allemagne* portées au programme des *Mélanges* pouvaient en contenir. L'étude sur *Lohengrin*, signalée plus haut comme ayant pu être écrite à Bruxelles, a pu aussi bien être rédigée à Weimar, et, quant au *Rheingold* annoncé au même endroit, il peut fort bien avoir été écrit cette année-là.

Villiers et ses compagnons, pour rentrer en France, devaient nécessairement passer par Lucerne. Ils ne purent manquer de s'y arrêter pour donner à Wagner leurs impressions sur les spectacles auxquels ils venaient d'assister. Combien de jours restèrent-ils à Lucerne? Nous avons ici le témoignage de Judith Gautier : « J'étais à Lucerne lorsque la guerre fut déclarée... Il fut convenu... *que nous ne toucherions pas* aux questions brûlantes, sur lesquelles rien ne pouvait nous mettre d'accord; mais que nous resterions prudemment dans le domaine de l'art, où nous nous entendions si bien » (*Richard Wagner*, p. 91). De la présence de Judith Gautier, on peut conclure à celle de Catulle Mendès et sans doute aussi à celle de Villiers.

Le voyage de 1868 peut donc être douteux; celui de 1870, du moins, est bien assuré. Il comporte plus d'un mois passé en Allemagne, mais deux journées à peine chez Wagner[1].

Cependant, il en est un autre non moins certain; Villiers de l'Isle-Adam n'en a parlé dans aucune de ses œuvres; mais,

1. Mme Eva Chamberlain, fille aînée de Mme Cosima Wagner, a bien voulu me faire connaître — avec une gonne grâce dont je lui exprime ici ma reconnaissance — que, dans le *journal* tenu par sa mère et qui commence avec l'année 1869, on trouve les mentions suivantes : « 1870. 16 juillet : Lettre de M. Villiers, qui nous envoie sa pièce et se moque des « excellents Prus- « siens ». — 18 juillet : Richard écrit à M. Villiers que nous ne pourrions pas voir nos amis français dans de bonnes conditions et dit que, malgré toute notre sympathie, nous serions avec les Prussiens. — 19 juillet : Mendès, Villiers arrivent — et réellement le soir ils sont chez nous. Très pénible impression, bien qu'ils soient aimables. On fait de la musique. — 21 juillet : Départ des amis. »

chose curieuse, c'est celui sur lequel nous possédons les détails les plus nombreux et les plus vivants, grâce à l'heureuse inspiration de ses deux compagnons, les mêmes que ceux du voyage ci-dessus étudié : Judith Gautier et Catulle Mendès. La première a consacré aux souvenirs de ce pèlerinage un volume entier : le dernier de la série autobiographique qu'elle a intitulée : *le Collier des jours*, c'est-à-dire *le Troisième rang du collier*[1]. Le second les a consignés dans la première partie du volume auquel il a donné pour titre, comme jadis Judith, le nom du maître, *Richard Wagner* (1886).

En quelle année prit place ce voyage? Il ne faudrait le demander ni à l'un ni à l'autre : Judith a fait ce tour de force d'écrire un livre entier de souvenirs sans en indiquer l'année, avec très peu de dates de jours et de mois, et Catulle a fait mieux encore, il n'a indiqué ni un mois, ni un jour. Heureusement que les calculs déductifs sont là pour remédier à ces fâcheuses lacunes[2]. Et nous dirons tout de suite cette date : c'est 1869.

Quelle était la raison de ce voyage? Elle était double, ou plutôt il y avait un motif et un prétexte. Le motif, c'était de voir Wagner et d'assister à la première représentation de *l'Or du Rhin*, annoncée pour le 25 août (lettre de Wagner à Judith Gautier, p. 8). Le prétexte, c'était l'Exposition internationale de peinture à Munich, qui devait s'ouvrir le 1er août[3]. Les trois amis, obligés de gagner leur vie et fort

1. Paru d'abord dans *la Revue de Paris* en 1909; en volume la même année chez Juven.

2. Le *Richard Wagner* de Judith Gautier aussi est plus précis : « Ce fut par une superbe après-midi du mois de juillet 1869 que j'arrivai à Lucerne » (p. 24). Mme Jane Catulle Mendès, dans la conférence signalée plus haut, a été elle-même induite en erreur par ce manque de date. Elle a placé en 1867 le voyage raconté d'une façon si concordante par Catulle et Judith (p. 452). Plus loin, page 456, racontant les incidents héroï-comiques qui précédèrent la première de *l'Or du Rhin* à Munich, elle place ces événements en 1868. Elle suit même les souvenirs de Catulle Mendès au point de copier Hans Fichter pour Hans Richter. Mais cette causerie — qui d'ailleurs renferme des parties charmantes — est toute littéraire et n'avait que faire d'une chronologie scrupuleuse.

3. *Le Troisième rang du collier* de Judith Gautier pourrait, sur ce point, induire en erreur. Il porte, en effet, dans la lettre d'invitation de Wagner : « 1er avril » (p. 8), sans aucun erratum à la fin du volume. Heureusement qu'il est possible ici de corriger Judith par elle-même : dans son *Richard*

embarrassés de subvenir par eux-mêmes aux frais du voyage et surtout aux dépenses occasionnées par un long séjour à l'étranger, avaient, en effet, découvert ce biais ingénieux de se faire détacher comme correspondants particuliers à l'Exposition de Munich par différents journaux à qui ils enverraient des comptes-rendus. Cette combinaison leur fournissait un prétexte à s'arrêter en passant chez le maître pour lui présenter l'hommage de leur admiration et ils en avaient profité pour corser leur offre aux journaux de l'alléchante promesse de quelques indiscrétions sur la vie retirée menée par le maître à Tribschen[1].

C'était Judith Gautier qui avait organisé cette expédition et, chose amusante, c'était cette moderne Minerve, cette Walkyrie du nouveau Wotan, qui prenait sous son égide les deux poètes pour les conduire au dieu : « Nous allons à Lucerne voir, pour la première fois, Richard Wagner!... Jamais nous n'aurions imaginé qu'un jour nous pourrions contempler la face du Maître... Et nous allions vers lui... — C'est pourtant à vous, ma chère Judith, que nous devons cette incroyable fortune! s'écrie Villiers. — C'est à moi, en effet, et mon orgueil n'est pas mince » (p. 2 et 3). « Nous ne l'avions jamais vu, mais comment ne pas le reconnaître? » (p. 14).

L'assertion, nous l'avons vu, n'était pas tout à fait juste en ce qui concerne Mendès, mais il s'en fallait de si peu que la différence pouvait être comptée comme inexistante.

Judith Gautier a raconté avec complaisance et dans ses moindres détails comment l'idée de ce pèlerinage avait germé dans son esprit et comment elle l'avait conduite à sa réalisation.

A douze ans, elle avait assisté avec son père à la première de *Tannhauser* à Paris. Depuis, avec le développement de

Wagner (Charavay, 1882), elle avait bien écrit : « 1^er^ août ». Sans doute, pour son second ouvrage, aura-t-elle recopié la lettre de Wagner sur l'original et, ses souvenirs s'estompant, se sera-t-elle laissé tromper par la mauvaise écriture du musicien.

1. « Hélas! nous n'étions pas des capitalistes! Ce pieux pèlerinage au temple du génie, ce séjour délicieux, il fallait le payer et, pour cela, le gagner. Des engagements étaient pris avec différents journaux, auxquels nous avions promis des comptes-rendus... des notes de voyage et surtout des indiscrétions à propos de Richard Wagner » (p. 57). « Mes compagnons, ayant des articles à écrire... » (p. 49).

l'esprit et la connaissance progressive de l'œuvre, elle était devenue l'une des enthousiastes de la musique nouvelle. Entrée à seize ans dans le monde des lettres et bientôt mariée à Catulle Mendès, elle n'avait pas tardé à se lancer à corps perdu dans la bataille. Dans *le Troisième rang du collier*, elle mentionne simplement, sans préciser, « une série d'articles sur Richard Wagner » (p. 3). Heureusement, le livre de Servières permet d'en retrouver le détail. Elle avait assisté à la représentation de *Lohengrin* à Bade et avait envoyé à *la Presse* un article enthousiaste (8 septembre 1868). Le 18 octobre suivant, elle avait donné au même journal, sous le titre *Richard Wagner et la critique*, une longue étude. Le 30 octobre, elle y faisait paraître « de chacune des œuvres du maître, y compris *Tristan* et *les Maîtres chanteurs*, une analyse plutôt poétique que musicale, mais absolument hyperbolique » (p. 138-139). Quelques jours avant la première de *Rienzi* (6 avril 1869), elle avait publié dans *la Liberté* un article apologétique sur Wagner, défendant l'homme contre les calomnies et les insultes et proclamant la valeur de l'artiste. Entre temps, elle avait attaqué, dans la revue d'Ernest Reyer, une étude sur Glück et Wagner. La lutte l'avait affermie et enhardie. « Après beaucoup d'hésitations, raconte-t-elle (p. 4), j'avais envoyé à Wagner, alors à Lucerne, les articles de *la Presse*, accompagnés d'une lettre dans laquelle je le priais d'excuser mes erreurs et de les corriger. » Wagner avait répondu par une longue lettre (citée p. 4-7) dans laquelle il se montrait très touché et se donnait la peine de développer la conception des *Maîtres chanteurs*, qu'il jugeait n'avoir pas été très bien saisie par sa fervente commentatrice. Il annonçait sa venue probable à Paris pour cet hiver 1868-1869. Il ne vint pas. C'est alors que — l'occasion de l'Exposition internationale de Munich se présentant — Judith Gautier lui écrivit une seconde fois pour lui dire que, passant à Lucerne pour se rendre à Munich avec quelques amis, à propos d'une exposition de peinture, elle serait heureuse, s'il n'y voyait pas d'inconvénients, d'aller le saluer dans sa retraite. Wagner répondit avec empressement en l'invitant à passer quelques jours à Tribschen. Un échange de télégrammes avait suivi, dans lequel elle s'était assurée que le Maître accueillerait avec

plaisir ses compagnons, et la petite troupe s'était mise en route. Quand eut lieu le départ et combien de temps dura ce séjour ? Nous avons, pour nous renseigner à ce sujet, les articles de Judith et de Mendès. Le 3 août, en effet, paraissait dans *le Rappel* une chronique de la première, intitulée « Richard Wagner chez lui[1] ». Dans ce reportage, daté de « Lucerne, 30 juillet », elle écrivait : « Après dix jours de glorieuse intimité, nous nous éloignâmes de Tribschen[2]... » De son côté, Catulle Mendès avait entamé, dans *le National*, des *Notes de voyage* (23 juillet, I : La première halte : Bâle ; 3 août, II : La maison de Richard Wagner ; 7 août, III : Le roi malgré lui ; IV : Les buveurs d'eau ; V : Ici l'on dort). Dans le deuxième article, le plus intéressant comme bien l'on pense, et sans doute écrit, comme celui de Judith, au soir du 30 juillet, le poète écrivait : « Depuis dix jours, sa maison est la nôtre. » Dans quelques heures, après dix jours de joie profonde, nous quitterons la maison hospitalière et glorieuse... » Nous voilà donc fixés : partis de Lucerne le 31 juillet au matin pour assister à l'ouverture de l'exposition de Munich le 1er août, les trois amis étaient arrivés à Lucerne le 20 juillet.

Mais comment se passèrent ces dix journées qui devaient laisser dans l'esprit des visiteurs de si rayonnants souvenirs ?

Les pèlerins logeaient à *l'hôtel du Lac*, où Wagner lui-même leur avait retenu des chambres (*Collier*, p. 15). Ils se rendaient chaque jour en barque à Tribschen. A l'hôtel, d'ailleurs, ils étaient traités comme des princes, Villiers ayant été pris pour le roi Louis II arrivé incognito, Mendès pour le prince de Tour-Taxis et Judith pour Adelina Patti (p. 83-86)[3]. Au reste, Judith Gautier a laissé de cette période un compte-rendu assez détaillé pour qu'il soit possible de suivre presque jour par jour l'emploi de son temps et celui de ses compagnons. Voici à peu près comment on peut le reconstituer :

19 juillet. Coucher à Bâle.

1. Reproduit le lendemain par *le Journal des Étrangers*, de Lucerne.

2. Dans *Richard Wagner*, le chiffre s'est arrondi : « Durant quinze jours, je passai après-midi et soirées dans cette charmante retraite de Tribschen... » (p. 31).

3. Notons toutefois que, d'après Catulle, c'était en lui-même que les braves Lucernois croyaient reconnaître le roi et en Villiers le prince (*Richard Wagner*, p. 11).

20 juillet. Départ après déjeuner (11 heures). Arrivée à Lucerne (2 heures). Réception par Wagner. Visite du jardin et de la maison de Tribschen. Causerie jusqu'à 11 heures ½ du soir.

21 juillet (1re journée du séjour). Dîner à 1 heure à l'hôtel. Arrivée à Tribschen à 3 heures. Wagner, qui travaille en ce moment à *Siegfried*, raconte et joue la pièce. Promenade au jardin. Départ à 8 heures.

22 juillet (2e journée). Visite à Tribschen. Les trois amis s'en vont, sur le conseil de Wagner, visiter la petite ville voisine de Zug, où a lieu le tir fédéral et où Villiers remporte des lauriers. Souper à Tribschen.

23 juillet (3e journée). Villiers et Mendès restent à l'hôtel pour écrire des articles. Judith arrive seule à Tribschen vers 3 heures.

24 juillet (4e journée). Visite à Tribschen. Des étrangers viennent rôder autour de la villa, attirés par l'article de Judith reproduit dans *le Journal des étrangers*. Villiers joue au ballon avec les enfants et les chiens de Wagner. Wagner exécute à quatre mains avec Judith la marche du roi de Bavière et fait présent du manuscrit à sa partenaire.

25 juillet (5e journée). Excursion au pays de Guillaume Tell. Départ de l'hôtel à 5 heures ½ du matin; en voiture jusqu'à Brunnen; dîner; en bateau jusqu'à Treib; promenade en barque aux environs; souper et coucher à Treib.

26 juillet (6e journée). Ascension de l'Axenstein; dîner et après-dîner au sommet; souper et coucher à l'hôtel du sommet.

27 juillet (7e journée). Descente et retour en bateau à Lucerne.

28 juillet (8e journée). Judith, invitée seule pour le dîner de 2 heures, surprend Wagner en train de travailler au prélude du troisième acte de *Siegfried* et reçoit des mains du maître un brouillon de ce fragment; pendant le repas, Wagner s'éclipse pour aller noter quelques idées pour son *Beethoven*, auquel il travaille en ce moment. Après le dîner, visite de la galerie d'art, entretien sur Schnorr.

29 juillet (9e journée). Tous chez Wagner. Une visite : les Sérof, qui vont à Munich pour la première de *l'Or*. Judith se baigne dans le lac avec Cosima et les fillettes.

30 juillet (10e journée et veille du départ). Cosima se balance et se blesse en tombant; Wagner, pour faire diversion, grimpe aux arbres, escalade la maison; Cosima, remise, lit à Judith, en la traduisant de l'allemand, l'histoire de Nâla et de Damayanti; le soir, Villiers lit *la Révolte*.

31 juillet. Départ de grand matin[1].

Voilà donc Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès et Judith Gautier en route pour Munich, but avoué de leur voyage. Le livre de Judith nous donne encore de précieux renseignements sur l'itinéraire et l'emploi du temps des voyageurs. Ayant franchi en chemin de fer la distance de Lucerne à Rorschach, au bord du lac de Constance, les trois amis s'embarquèrent en ce lieu, dînèrent sur le lac et débarquèrent à Lindau, où ils reprirent le train jusqu'à Munich. Descendus d'abord à l'hôtel des Trois-Rois-Mages, leur premier soin fut naturellement de visiter l'Exposition internationale de peinture et de rédiger les comptes-rendus promis. La chronique de Mendès, intitulée « l'Exposition universelle des Beaux-Arts à Munich », parut dans *la France*, en deux parties, les 7 et 8 août. Je n'ai pu retrouver le feuilleton de Judith Gautier[2]. Quant à Villiers, il écrivit certainement un reportage, car Judith elle-même en reproduit une partie (p. 169-171). Mais cet article fut-il envoyé et publié? On en peut douter, car il se trouvait fort en retard quand Villiers le fit voir à sa compagne de voyage et nécessitait des retouches. Il est fort possible qu'il n'ait jamais paru et que Judith ait cité ses extraits simplement d'après le manuscrit. En tout cas, personne n'a retrouvé cet article.

La première semaine de l'exposition passée, les articles rédigés et envoyés, les wagnériens n'avaient plus autre chose à faire qu'à attendre la première de *l'Or du Rhin*, d'abord fixée au 25 août. Ils commencèrent par « quitter l'hôtel des Trois-Rois-Mages et sa banale table d'hôte » pour louer « des

1. D'après le *Journal* cité plus haut, le séjour aurait en réalité duré du 17 au 25 juillet.

2. L'auteur elle-même ne s'en souvenait plus quand elle écrivait son livre : « L'exposition... fut, je crois, très remarquable... Mais je suis forcée d'avouer qu'en dépit des comptes-rendus très consciencieux que je publiai sur elle, je ne sais plus dans quels journaux, je n'en retrouve en ma tête que de confus souvenirs. »

chambres meublées dans la Maximilianstrasse » (p. 140 et 164). Puis ils se mirent en devoir de passer leur temps le plus agréablement possible. Wagner, de loin, les y aidait : il avait, en effet, télégraphié au roi de les régaler des meilleures pièces du répertoire du Théâtre royal. Aussi les drames et comédies de Shakespeare alternaient-ils sur l'affiche avec les opéras de Wagner. C'est ainsi qu'il fut donné aux pèlerins « de voir en l'espace de quelques semaines : *Richard III*, *le Conte d'hiver*, *Comme il vous plaira*, *le Soir des Rois*, *les Deux gentilshommes de Vérone*, *Lohengrin*, *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *les Maîtres chanteurs* ». De leur côté, les trois amis, courant les brasseries pour y entendre du Wagner, avaient fait connaissance de Hans Richter, qui précisément les cherchait, sur l'ordre du Maître. Le chef d'orchestre leur avait aussitôt présenté ses deux compagnons, Scheffer et Servais, et les avait emmenés le soir même à une réunion chez la comtesse de Schleinitz, femme du ministre de la maison royale de Prusse. Ils y avaient rencontré Schuré, Liszt, enchanté de trouver quelqu'un à qui parler de Cosima, et la comtesse de Kalergis-Muchanoff, « Symphonie en blanc majeur ». Celle-ci, tout de suite conquise par la brillante parole de Villiers, avait immédiatement organisé en son hôtel une soirée pour lui permettre de se produire : Villiers devait lire *la Révolte*, mais ne tarda pas à provoquer le scandale en s'interrompant brusquement dans sa lecture pour dégrafer la ceinture de son pantalon, ôter ses bottines et s'asseoir sur le piano, les jambes pendantes. Il avait cru avoir un spasme au cœur! On visite la Pinacothèque, la galerie du comte de Schack (le Crousteum!), on va voir la maquette du théâtre Semper, on se réunit chez Servais, qui possède un appartement assez spacieux, pour jouer des fragments de *l'Or du Rhin* et faire des charades dont la réputation se répand bientôt par toute la ville.

Cependant les répétitions suivent leur cours. Enfin arrive la dernière avant la générale, la répétition sans costumes ni décors. « Wagner a exigé qu'on laissât ses amis y assister. » L'impression est excellente ; les amis sortent, ivres d'enthousiasme. Et voici, enfin, la générale (27 août. « M. et M^me^ Mendès, M. C. Saint-Saëns, M^lle^ Augusta Holmes, M. Léon Leroy

et vingt autres Parisiens artistes ou amateurs » sont présents. « Catulle Mendès adresse au *National* (5 septembre) et M^me^ Mendès au *Rappel* (7 septembre) de poétiques paraphrases, à ce point hyperboliques que M. Albert Wolff écrivait : « La famille Mendès tient à cette heure, à Paris, le bu- « reau d'omnibus de la gloire de Wagner, avec correspon- « dance pour le Panthéon. » « Augusta Holmes exprima son enthousiasme pour la nouvelle œuvre du Maître dans *la Revue libérale et démocratique de Seine-et-Oise* (19 septembre 1869). Servières — à qui nous empruntons ces détails (p. 156-159) — signale encore, au *Figaro*, des lettres de Léon Leroy (6 et 18 septembre) et d'Albert Wolff (15 septembre); au *Temps* (9 septembre) et à *la Gazette musicale* (12 septembre), des reportages de Schuré (p. 159). Mais Villiers? Nulle part il n'est nommé. Il était bien là, cependant; les témoignages de Judith Gautier et de Catulle Mendès sont trop nombreux et trop précis pour permettre le moindre doute à ce sujet. Peut-être même fut-ce à cette occasion qu'il écrivit le *Rheingold*, signalé plus haut comme ayant pu être écrit après les représentations de l'année suivante. Mais rien ne prouve que cet article fut réellement envoyé et publié. »

Tout est-il donc pour le mieux à cette répétition générale? Bien au contraire, hélas! Les éloges ne vont qu'à l'œuvre. Pour les amis de Wagner, la déception causée par la mise en scène est immense. On télégraphie à Wagner, qui écrit longuement au roi pour le prier de remettre la première. Les wagnériens n'ont plus qu'un désir : empêcher par tous les moyens cette représentation qu'ils considèrent comme un massacre, une perfidie des ennemis du Maître. Judith et Catulle ont rivalisé de verve pour retracer les péripéties héroï-comiques de cette lutte engagée, comme dit Mendès, « entre la brasserie et le palais ».

Cependant, la première est affichée pour le surlendemain, 29 août. Mais, le 29 au matin, Hans Richter refuse de diriger et Perfall, l'intendant, le destitue. Là-dessus, Wagner, alarmé par les dépêches de ses amis, accourt incognito (31 août). La première est reportée au jeudi 2 septembre. Le 1^er^, Betz, qui doit chanter le rôle de Wotan, quitte Munich pour Berlin, sans même prévenir Perfall. Le 2, Wagner peut repartir tran-

quille : la pièce ne sera pas jouée de sitôt. La première est remise au 22 septembre. Le 6, *le National* publie un nouvel article de Mendès sur cette remise de la première. Mais la représentation annoncée aura-t-elle vraiment lieu? Un à un, tous les wagnéristes s'en vont. Judith et ses amis restent les derniers (*Collier*, p. 231). Ils se décident enfin.

Les promesses de l'affiche, cependant, furent tenues : « ... piquée au vif par les reproches presque unanimes de la presse allemande et de la presse française, l'Intendance de Munich fit alors de grands efforts et, sentant l'honneur du théâtre engagé, parvint à offrir un mois plus tard (que la répétition générale) dix représentations de *l'Or du Rhin*, presque satisfaisantes au point de vue des décorations, et que l'on aurait pu approuver si la direction de l'orchestre avait été confiée à des mains dignes de tenir le bâton qu'avaient illustré Hans de Bulow et Hans Richter » (Mendès, *Patrie*, 15 juillet 1870). « Grâce à l'activité du machiniste Brandt qui, en peu de temps, sut équiper la mise en scène de ce drame fantastique, *Rheingold* fut joué le 22 septembre, sous la direction du chef d'orchestre Franz Wullner. Mais les voyageurs français qui avaient assisté à la répétition générale n'attendirent pas la représentation ainsi ajournée et il n'y eut pas dans les journaux de correspondances après la première » (Servières, p. 160).

Voilà donc Judith Gautier, Catulle Mendès et Villiers de l'Isle-Adam sur la voie du retour. Ils ne devaient pas cependant rentrer tout droit à Paris. Ils devaient faire une nouvelle halte à Tribschen pour présenter leurs adieux au Maître[1]. Servais les accompagne et Richter est déjà là. Ils arrivent à l'improviste et la vie reprend comme avant le départ pour Munich, avec le même caractère de simplicité et de douce intimité. Judith supplée Cosima, qui prend son bain, dans ses soins maternels auprès du jeune Siegfried, son filleul. A l'occasion d'une lettre de Pasdeloup relative à une reprise de *Rienzi*, on relit le feuilleton de Théophile Gautier sur la première de ce drame, ainsi que les premières lettres de Wagner

1. « Il fut convenu que nous reviendrions passer encore quelques jours après Munich, Tribschen étant certainement le chemin le plus court pour retourner à Paris » (*Troisième rang du collier*, p. 121).

à Judith. Des visiteurs ennuyeux surviennent et, pour éviter une conversation insipide, on décide de passer la soirée à jouer une charade. Puis c'est la soirée des adieux que Wagner veut consacrer à jouer et à commenter *les Maîtres chanteurs*, que ses visiteurs connaissent et semblent apprécier moins que ses autres œuvres. Villiers s'en souviendra encore vingt après, en 1888, à Bruxelles, lorsque, le 23 février, il terminera sa séance de lecture en évoquant, dans une brillante improvisation, le vivant commentaire fait par le compositeur de sa pièce (*Indépendance belge*, 25 février 1888). D'après *le Troisième rang du collier*, ce second séjour dut se prolonger au moins pendant trois journées, peut-être quatre : du 13 au 18 septembre d'après le *Journal* de M^me^ C. Wagner.

Voilà un voyage sur lequel, certes, les précisions ne manquent pas. Il est amusant de penser que c'est le seul dont Villiers n'ait pas parlé, du moins avec netteté. Mais il est à peu près certain que c'est à celui-là qu'il pense en écrivant *Souvenir*.

*
* *

Mais voici venir les grandes fêtes wagnériennes, la glorieuse année 1876 ; on va inaugurer le théâtre modèle de Bayreuth (13 août, *Rheingold ;* 14 août, *Walküre ;* 16 août, *Siegfried ;* 17 août, *Götterdämmerung ;* prix d'entrée global : 300 mark, 400 francs). Tous les amis de Villiers sont là : Catulle Mendès, Judith Gautier, Armand Gouzien, l'ex-directeur de la *Revue des lettres et des arts*. Ils envoient leurs impressions aux journaux. Les articles de Mendès paraissent dans *le Gaulois* (18, 19, 23 et 24 août). Mais Villiers? S'il faut en croire du Pontavice, lui aussi était présent : « Ai-je besoin d'ajouter, maintenant, que Villiers fut un des premiers Français à accourir à Bayreuth lorsque, en 1876, Richard Wagner, grâce aux somptueuses munificences du roi de Bavière, put enfin réaliser son grand rêve? » (p. 223). Mais Pontavice se trompe si souvent qu'on ne saurait se fier à sa seule autorité. Cependant, voici un autre témoignage : Richard Lesclide, dans *Paris à l'eau-forte*, raconte que Villiers s'apprête à partir pour Bayreuth. Dans le numéro du 20 août 1876

de *la République des lettres*, sous la rubrique *Semaine parisienne*, à la date du lundi 14 août, on lit : « Villiers de l'Isle-Adam s'engage avec le journal *Paris à l'eau-forte* pour faire le compte-rendu de *l'Anneau du Niebelung*, de Richard Wagner, et des fêtes musicales de Bayreuth... » Effectivement, le même 20 août 1876 *Paris à l'eau-forte* publiait de Villiers une curieuse fantaisie intitulée *A propos des fêtes de Bayreuth*. Mais cet article, qui n'a rien d'un reportage et qui devait devenir plus tard *la Légende moderne*, ne prouve nullement que Villiers soit allé à Bayreuth.

Mais voici un témoignage qui tranche la question : « En 1876, lors de l'inauguration, étant désargenté, Villiers ne put aller à Bayreuth. Je l'ai vu pleurer » (Henry Roujon, *Lorsque Villiers de l'Isle-Adam nous jouait du Wagner... Journal*, 28 février 1914). Peut-être des engagements pris avec les journaux lors des voyages précédents n'avaient-ils pas été tenus et ceux-ci se montraient-ils peu empressés à renouveler l'expérience. Aucun des pèlerins de Bayreuth n'a d'ailleurs dit y avoir vu Villiers.

Toujours suivant Robert du Pontavice, Villiers de l'Isle-Adam serait encore allé à Bayreuth en 1879 : « Pendant l'automne de 1879, Villiers de l'Isle-Adam, en compagnie de Judith Gautier, de Catulle Mendès et d'une grande foule d'adeptes, s'était en allé (*sic*) à Bayreuth pour voir le divin Wagner et pour assister à la représentation de la trilogie[1] des *Niebelungen* et de *Parsifal* » (p. 241).

Remarquons d'abord que, en 1879, aucun événement important ne sollicitait Villiers à Bayreuth. Il n'y eut pas de représentations cette année-là et il ne devait pas y en avoir avant celles de *Parsifal* en 1882. Ensuite, s'il s'y était rendu, ç'aurait été en été, et non en automne ; enfin, à cette époque, *Parsifal* n'était pas achevé et ne devait être joué pour la première fois qu'en 1882. Mais ce qu'il y a de plus grave, c'est que Pontavice continue en ces termes : « Le maître, qui faisait la pluie et le beau temps à la cour de Bavière, présenta Villiers au roi et à ses augustes invités, parmi lesquels se trouvait le

1. C'est ainsi que Wagner lui-même nomme toujours son œuvre (*l'Or du Rhin* étant le prologue). Le terme de *tétralogie* ne se rencontre qu'une fois sous sa plume.

grand-duc de Russie, qui est le tzar actuel. » Et il continue en décrivant toute la fameuse scène de la lecture de *Tribulat Bonhomet* en présence de Liszt[1]. Ainsi Pontavice place à Bayreuth et en 1879 ce que Villiers, principal acteur de la scène, place à Weimar en 1870! Au chapitre suivant, Pontavice poursuit avec des précisions nouvelles. Il recopie, dit-il, des notes écrites à l'époque et qu'il vient de retrouver : « Octobre 1879. — Mathias est de retour de Bayreuth depuis quelques jours... Debout au milieu du salon, il montre, avec d'inénarrables poses, de quelle façon valse le roi de Bavière... Pendant cette après-midi d'hier, Mathias a joué, chanté, mimé toute la trilogie des Niebelungen... il a décrit, avec force gestes, cris, bondissements, Bayreuth, le théâtre, les spectateurs... » (p. 250-252).

Assurément, ces précisions sont troublantes, mais comment cependant ne pas rester perplexe devant la confusion étonnante ci-dessus mentionnée? En l'absence de tout autre témoignage, ce voyage-là encore doit être considéré comme peu sûr : Pontavice aura confondu 1870 et 1879.

En 1881, Judith Gautier retourna à Bayreuth. Elle arriva le 29 septembre à Wahnfried et en repartit le 1er octobre. Elle a raconté longuement les impressions de ces trois journées dans son *Richard Wagner* (1882, p. 51-54), en les recopiant, dit-elle, sur son carnet de voyage. Mais à quelle occasion? Elle ne l'a pas dit et l'on n'en aperçoit qu'une : la préparation de ce *Richard Wagner*, qui devait paraître au début de l'année suivante. Sans doute, avant de le livrer au public, désirait-elle en faire revoir les pages par le Maître qui les avait inspirées et voulait-elle avoir à poser en préface le récit d'une récente visite, qui aurait ainsi fait figure d'estampille officielle. Pourquoi maintenant se décidait-elle à publier, en cette année 1881, le livre auquel elle avait déjà songé en 1868 — avec un contenu plus restreint, il est vrai — et sans attendre la représentation de *Parsifal*, imminente cependant? On n'en voit pas d'autre, sinon qu'elle voulait travailler elle-

1. A remarquer, cependant, une singulière différence : c'est que Villiers se borne à mentionner son succès d'hilarité, sans paraître même en soupçonner la véritable cause; Pontavice, lui, montre le duc de Weimar désignant enfin à l'innocent lecteur cette cause cachée : la fantastique ressemblance qui existait entre le grand Liszt et le docteur Bonhomet.

même au succès de ce grand drame, couronnement de l'œuvre wagnérien et qui, dans la pensée de tous les adeptes de la musique nouvelle, devait être l'apothéose du Maître. Quoi qu'il en soit, le point important pour nous, c'est qu'à ce voyage Judith était seule.

Villiers de l'Isle-Adam était-il du moins à Bayreuth, en 1882, pour la première de *Parsifal*? Ce n'est pas probable. Mendès dit bien : « A Bayreuth, il y a trois ans (c'est-à-dire en 1882), nous avons considéré de loin, dans son apothéose, le créateur de *Parsifal* et nous avons passé devant sa maison, autrefois familière, sans frapper à la porte » (*Richard Wagner*, p. VI). Mais il ne dit pas que Villiers fût avec lui. Ajoutons qu'à cette époque Villiers de l'Isle-Adam avait fondé une famille et ne pouvait plus avoir d'argent pour des voyages d'agrément.

A-t-il existé une correspondance entre Villiers de l'Isle-Adam et Richard Wagner? La chose semble hors de doute. Il serait invraisemblable qu'après la cordiale et longue hospitalité reçue à Tribschen en 1869 et 1870, Villiers eût laissé passer des solennités comme celle du 22 mai 1872 (pose de la première pierre du théâtre de Bayreuth), ou celle des 16-19 août 1876 (inauguration du théâtre Semper), ou celle de 1882 (première de *Parsifal*), sans adresser au maître ses respectueuses et si sincères félicitations. Si la pauvreté le retenait loin de Wagner dans ces jours heureux, ce n'était qu'une raison de plus de se tenir plus près de lui par la pensée. Peu naturel aussi qu'il n'eût pas adressé au génial compositeur ses principales œuvres (notamment *la Légende moderne*, sous l'une ou l'autre de ses formes, ou ce *Secret de l'ancienne musique*, qui lui est dédié et qui fut édité à part) et surtout son drame du *Nouveau Monde*, publié en 1880, qui montre si nettement l'influence du drame wagnérien. Une chose est certaine en tout cas : c'est que Villiers a fait allusion à l'une de ces lettres et en a même cité un passage : « J'ai sous les yeux une lettre encore amère dans laquelle Wagner m'écrivait à Munich (en 1870) : « Ainsi vous allez, avec vos amis, admirer « comment on s'amuse avec des œuvres viriles; eh bien! je « compte, malgré tout, sur quelques passages inexterminables « de cette œuvre pour sauver ce qui n'en pourra pas être com-

« pris ! » (*Chez les passants*, Crès, p. 58). Mais de cette correspondance, et aussi des hommages et dédicaces destinés au Maître par Villiers, rien ne s'est retrouvé à Wahnfried d'après M. O. Strobel que j'ai consulté à ce sujet.

Wagner, cependant, répondait-il au culte enthousiaste que lui avait voué Villiers de l'Isle-Adam ? Sans doute faut-il tenir compte de la différence de puissance qui existait entre le génie des deux hommes, de la difficulté qu'il y a toujours pour un artiste à comprendre entièrement un autre artiste adonné à un art différent, surtout quand il est d'une nationalité étrangère. Mais, s'il faut en croire Judith Gautier, la sympathie du maître allemand pour Villiers aurait été beaucoup moins entière que Villiers ne le laisse croire dans certaines pages, dans *Souvenir*, par exemple. S'il manifesta une admiration sans réserve pour *la Révolte*, les excentricités de l'auteur et les obscurités de ses discours l'empêchaient de sympathiser complètement avec lui : « Il (Wagner) s'efforce de comprendre les propos, débordants d'enthousiasme, entrecoupés de rires, dont l'enveloppe Villiers de l'Isle-Adam et s'imagine que, s'il n'en saisit pas bien le sens, il en faut accuser sa connaissance imparfaite du français. Aucun de nous n'ose lui dire qu'en écoutant Villiers il en est ainsi pour tous, qu'il entortille le plus souvent ses idées en des spirales de phrases inintelligibles, à travers lesquelles fusent des lueurs et des scintillements. Avec un peu d'habitude, on ne prend garde qu'à ces clartés. Mais le Maître ne sait pas » (p. 30). Et un peu plus loin, quand Villiers, pour avoir été mordu par un des chiens de Wagner, se croit enragé, le musicien « est désagréablement affecté. Villiers, dont il a tant de peine à comprendre les discours, l'inquiète ; il ne parvient pas à s'expliquer ce caractère[1] » (p. 64). Henry Roujon est du même avis : « Sauf

1. Il est vrai que, sans s'en douter, Judith Gautier elle-même, ainsi que son mari, n'étaient guère jugés d'une façon plus favorable, du moins s'il faut en croire M^me^ de Moukhanoff, qui écrit à sa fille dans une lettre datée de « Munich, 1869, septembre », et en parlant d'un récent séjour à Tribschen : « Wagner supporte à peine les Mendès. » Il est juste de dire que ceci se passait au plus fort de ce qu'on pourrait appeler la bataille de *l'Or du Rhin ;* le musicien devait finir par trouver le zèle de ses amis français bien compromettant vis-à-vis de son royal protecteur, et l'on peut voir percer une désapprobation dans le court article de l'*Allgemeine Zeitung* d'Augsbourg que Judith cite sans y prendre garde : « Je serais certainement très heureux, dit

respect, je m'imagine difficilement un dominateur tel que Wagner, prisonnier de son moi féroce, prenant sincèrement du plaisir aux cadences de cette prose française (*la Révolte*, qualifiée plus haut de poème dialogué). A travers les récits lyriques de Villiers, j'ai cru deviner qu'il avait fait aux hôtes de Tribschen l'effet d'un drôle de corps, un peu toqué. Sa ferveur de disciple sans égal, il dut l'exprimer, comme il faisait toujours sous l'influence d'une grande émotion, tumultueusement, avec des sursauts d'éloquence et de silencieuses retombées. Les discours de Villiers étaient, malgré de brillants éclairs, d'aspect confus et fumeux; il fallait en dégager la flamme subtile... » (*Lorsque Villiers... Journal*, 28 février 1914).

*
* *

Au terme de cette enquête, que nous avons cherché à faire aussi complète que possible, sur les rapports matériels de Villiers de l'Isle-Adam et de Richard Wagner, que convient-il de conclure? La Correspondance, qui aurait pu permettre de préciser le degré de sympathie entre les deux artistes, est perdue. Il est douteux, cependant, que l'admiration sans réserve de l'écrivain français ait eu pour contre-partie une entière compréhension de la part du grand compositeur. Les relations intimes qui auraient, d'après Robert du Pontavice, uni les deux hommes à Paris en 1861 doivent être rejetées comme apocryphes, ainsi que plusieurs des voyages indiqués par le biographe. Une chose pourtant est hors de doute : c'est que, dans deux années consécutives, en 1869 et en 1870, Villiers de l'Isle-Adam s'est rendu en Suisse et en Allemagne pour voir l'auteur de *Tristan* et assister aux représentations de ses œuvres anciennes et nouvelles. La première fois, il a passé près de lui exactement deux semaines (neuf jours avant Munich, cinq jours après, sans compter les deux journées passées

Wagner, si l'on renonçait à jouer ma pièce dans d'aussi déplorables conditions; mais, si l'on est décidé à le faire, je suis complètement résigné et n'ai nullement l'intention d'entraver les représentations » (p. 229). Ajoutons que Wagner avait déjà été vivement contrarié par les articles de Judith Gautier et de son mari, qui attiraient les curieux autour de sa maison : « Il avait un vrai chagrin, disait-il, car il ne pouvait endurer pareilles choses de ses amis, et il voulait nous nommer ses amis » (p. 58).

par Wagner lui-même, avec ses amis, dans la capitale bavaroise). La deuxième fois, il a vécu en sa compagnie environ deux jours.

On peut donc dire que Villiers de l'Isle-Adam, dans l'espace de deux ans, a vécu seize jours dans l'intimité de Richard Wagner et de sa famille. Pendant ces journées, le grand musicien s'est donné tout entier, avec tout l'entrain, toute la chaleur, toute la générosité qui étaient dans sa nature, à ses admirateurs de France. Il leur a conté ses luttes et ses souffrances, ses joies et ses tristesses, ses espoirs et ses inquiétudes. Nous l'avons entendu commenter, comme à des amis de toujours, ses œuvres anciennes, comme *les Maîtres chanteurs* et *l'Anneau du Nibelung*, dont le livret était achevé et imprimé depuis longtemps, celles auxquelles il travaillait, comme la partition de *Siegfried* ou l'étude sur *Beethoven*, celles qui n'étaient encore qu'en projet, comme *Parsifal* ou *le Renonciateur*[1]. Villiers lit *la Révolte* à Wagner et lui fait hommage de ses œuvres; nul doute qu'il n'ait été amené également à exposer ses projets, à confronter ses idées avec celles du Maître. Bref, ce fut un temps d'absolue communauté intellectuelle et sentimentale, et, si l'on veut bien se rappeler d'une part le caractère dominateur de Wagner, de l'autre la nature enthousiaste et éminemment réceptive de Villiers, on conviendra qu'il ne pouvait se présenter de conditions plus favorables à une influence de l'illustre compositeur sur le jeune littérateur.

E. DROUGARD.

1. « ... nous livrant des manuscrits nouveaux, il nous a fait connaître *Siegfried*, son chef-d'œuvre, peut-être, et il nous a parlé d'un *Parcival* (*sic*) qu'il rêve, et surtout (et avec quelle connaissance intime des théologies orientales !) d'une magnifique légende bouddhique qui a déjà revêtu dans sa pensée la forme musicale » (Mendès, *National*, 3 août).

NOTES ET DOCUMENTS

LA LÉGENDE D'ULENSPIEGEL EN ITALIE

Empruntée à d'antiques traditions germaniques, la légende de Thyl Eulenspiegel a été rajeunie par Charles de Coster, qui en a fait l'épopée tragi-comique de la lutte soutenue par les Flamands contre Charles-Quint et Philippe II jusqu'à l'établissement de la république des Provinces Unies (1581). Fruit de dix années de recherches et de travail, ce livre reçut en 1868 un accueil assez froid et n'empêcha pas son auteur de traîner pendant deux lustres encore une existence misérable.

Par une tardive revanche, l'ouvrage a connu, depuis la grande guerre, une fortune inattendue. Réimprimées à Paris en 1922, avec une préface de Camille Lemonnier, dans la collection *les Maîtres belges* (Crès éditeur), *la Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres et ailleurs* ont été publiées encore à Bruxelles en 1928 par l'Office de publicité, et tout récemment « aux éditions du Nord », avec de nombreuses aquarelles du maître flamand Constant Montald. En dehors de cette dernière édition, complète, luxueuse et chère, on peut signaler qu'un des épisodes les plus significatifs de ce récit vient d'être mis à la portée des collégiens français, grâce à une anthologie de M. Édouard Maynial (*Contes et récits du XIX^e^ siècle*. Paris, Hachette, 1932, p. 14-20).

Il faut remarquer surtout la diffusion que le livre de Ch. de Coster a eue en Italie dans ces dernières années. La traduction à peu près intégrale d'Umberto Fracchia, parue à Gênes en 1914, a été rééditée en 1921 (Roma, Formiggini), avec une notice sur l'œuvre et sur l'auteur. Plus récemment M. Attilio Momigliano a consacré à la *Légende d'Ulenspiegel* quelques-unes de ses *Impressioni di un lettore contemporaneo* (Milano, Mondadori, 1928), pages délicates comme tout ce qui sort de la plume de ce critique.

En dernier lieu, de larges extraits du récit d'aventures ont été offerts à la jeunesse du pays voisin. Trouvant que la littérature française n'offre pas un assez vaste champ d'étude, ou bien rendant

un inconscient hommage au développement dans l'espace de cette littérature, les nouveaux programmes d'enseignement établis à la suite de la loi Gentile prescrivent de lui adjoindre la littérature d'expression française. C'est ainsi que la *Légende d'Ulenspiegel* « entre pour la première fois dans les écoles italiennes », grâce à M. Arturo Credali. Ce jeune professeur de français entend marquer par sa publication l'intimité des liens qui unissent la Belgique à l'Italie et qu'un mariage princier est venu resserrer encore. Le petit volume (C. de Coster, *la Légende d'Ulenspiegel*, con introduzione di Arturo Credali. Milano, Albrighi, Segati & C., 1932, petit in-8° de XLIV-144 p.) se présente de la meilleure façon, avec une courte biographie du romancier, un essai vigoureux sur la légende et sur le caractère national que lui a imprimé l'écrivain belge, un choix judicieux de chapitres reliés par une analyse qui comble opportunément les vides, avec des notes qui utilisent les travaux les plus récents et qui éclairent un texte pittoresque et animé, dont on peut se demander seulement s'il est bien fait pour des écoliers et, qui plus est, des écoliers étrangers. Le style dru mais parfois artificieux de ce pastiche habile n'exige-t-il pas, pour être pleinement goûté, une certaine maturité d'esprit et une connaissance des chefs-d'œuvre analogues de l'ancienne littérature française?

H. B.

MACHIAVEL ET RICHARD SIMON

Qui s'attendrait à trouver ces deux noms associés? Il arrive pourtant à Richard Simon de citer Machiavel. Au tome IV des *Lettres choisies de M. Simon, où l'on trouve un grand nombre de faits-anecdotes de littérature* (*Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée d'un volume et de la Vie de l'auteur, par M. Bruzen La Martinière*; Amsterdam, 1730, in-12), se lit une lettre où Richard Simon raconte les aventures d'un ci-devant religieux de Saint-Germain-des-Prés, Mathurin Vessier. Un jour que celui-ci voulait regagner son couvent, on l'avertit de n'en rien faire, parce que ses supérieurs voulaient le jeter dans un *in pace*. Mathurin Vessier se retira d'abord chez un luthérien de ses amis, puis se réfugia en Allemagne, où il se maria. Laissons ici la parole à Richard Simon, qui termine sa lettre (lettre 33; 1697) dans les termes suivants :

Vous connaissez par là quel est l'esprit et le caractère de Ma-

thurin Vessier, ci-devant moine de Saint-Germain-des-Prés, et présentement marié à Berlin, où l'on dit qu'il mène une vie misérable. Le meilleur parti qu'il pourrait prendre dans l'état où il est, ce serait de profiter du pauvre Diable Belphégor, qui aima mieux retourner en enfer avec les Diables ses confrères que de demeurer sur la terre avec une femme.

Bruzen de la Martinière, l'éditeur, juge bon d'expliquer l'allusion par une note :

Machiavel est l'auteur de l'Histoire, ou plutôt du roman intitulé Belphégor. La comparaison des compagnons de Belphégor avec ceux du moine Vessier est un peu forte.

Au reste, Richard Simon est loin d'être ignorant de la littérature italienne. Au même tome des lettres choisies (lettre I ; 20 juin 1672) se trouve une Épître adressée *A Monsieur le Comte Muzio Dandini*, où l'auteur de l'*Histoire critique du Vieux Testament* nous parle de Boccace, et nous confie qu'il a acheté le Dictionnaire de la Crusca. En compagnie de Muzio Dandini, il a lu « un grand nombre de livres italiens », nous dit-il. A vrai dire, il les juge plutôt en polémiste qu'en dilettante : chez lui, l'esprit critique ne perd jamais ses droits.

P. H.

LES SONNETS ÉLISABÉTHAINS

Sous ce titre, miss J. G. Scott a publié en 1929, dans la Bibliothèque de la *Revue de littérature comparée*, un ouvrage qui représente à peu près le maximum de ce qu'un critique peut connaître d'une littérature étrangère, en l'espèce les poètes de France qui servirent de modèles à leurs émules d'Angleterre, à la fin du XVI^e^ siècle.

Sera-t-il permis à un chercheur français, dont le nom se trouve plusieurs fois cité dans les livres de sir Sidney Lee, d'apporter quelques précisions et de défendre — mais en est-il besoin? — quelques vues de l'éditeur des *Elizabethan Sonnets*[1], qui fut aussi l'auteur de *The French Renaissance in England*[2] ?

1. Westminster, 1904, 2 vol.
2. Oxford, 1910.

A diverses reprises, miss Scott trouve « exagérées » les affirmations de sir Sidney Lee dans les rapprochements qu'il établit entre poètes français et anglais. Ainsi, pour le sonnet de Daniel :

« Care-charmer Sleep! Son of the sable Night! »

Elle écrit[1] : « Il n'est pas d'usage de rencontrer « chasse-soin » chez tous les sonnettistes français » et elle ajoute « l'expression « care-« charmer » est en grande partie de l'invention de Daniel », et une note fait remarquer qu'il [Daniel] dit « charme-soucis » plutôt que « chasse-soucis ». Sir Sidney Lee avait écrit à propos de ce même sonnet[2] « Even the epithet 'care-charmer' is borrowed. It renders the conventional *chasse-soin*, which is commonly applied to sleep (*sommeil*) by French sonneteers », et il renvoie à un sonnet de P. de Brach. Il n'est donc pas question de *tous* les sonnettistes, mais il eût été plus exact d'écrire « French poets ». Nous lisons, en effet, au livre II de la *Franciade*[3] :

« Comme ils prioient, le dormir ocieux
Chasse-soucy leur vint siller les yeux. »

Un peu après Ronsard, Amadis Jamyn nommait le *chasse-soucy* et P. de Brach s'écriait : « O sommeil *chasse-soin* ».

Par contre, miss Scott a raison de dire que Daniel a écrit *charme-soucis* plutôt que *chasse-soucis*, mais il n'en est point l'inventeur. Il est douteux que les *Œuvres poétiques* de Clovis Hesteau, sieur de Nuysement (1578), aient franchi le Canal : nous y lisons :

« La nuict charme-soucy ».

Mais les *Œuvres* de G. Saluste, sieur du Bartas, étaient lus en Angleterre autant qu'en France. On y trouve, en 1584, dans la *II. Sepmaine*, le miel *charme-souci* (l'Arche, 53), le luth *charme-soucy* (les Artifices, 509) et l'or domte-orgueil, *charme-soins* (Babylone, 231).

Le sonnet de Daniel fut imprimé en 1594, aussi ne peut-on rappeler ces vers de du Bartas qui ne parurent qu'en 1603[4] :

« O Repos des humains, ô pere abrege-nuicts,
Repare-esprits puissant, *charme-soins*, chasse-ennuis. »

Ces rapprochements entre deux littératures exigent de la précision et le recours à la *bibliographie*, cette science auxiliaire de l'histoire.

1. P. 125.
2. *Elizabethan Sonnets*, I, p. LVIII.
3. *Œuvres* de Ronsard, éd. H. V., VI, p. 413.
4. *La Suitte de la seconde sepmaine*, f. 17.

La *Phillis* de Lodge, publiée en 1593, n'a point emprunté son nom aux *Œuvres* de Vauquelin de la Fresnaie, imprimées en 1605, comme le croyait sir Sidney Lee[1]. Mais Thomas Watson, traduisant en vers latins l'*Aminte* du Tasse, vers 1585, n'a-t-il pas emprunté à quelque auteur français ce nom de Phillis qu'il substitue à celui de Silvia?

On peut également préciser que *The amorous Zodiack* fut bien traduit par Chapman sur la seconde édition des *Imitations...* de G. Durant, en 1588. La première édition du modèle français (1587) ne renferme point la stance 11, traduite par Chapman.

La deuxième Épode d'Horace a été traduite dans toutes les langues. Elle le fut par Thomas Lodge dans *Glaucus and Silla* (1589) et sir Sidney Lee a reproduit[2] le texte de Desportes et la traduction qu'en fit Lodge, d'après la paraphrase française. Dans son édition, la quatrième strophe anglaise n'a pas de modèle français et on pourrait croire que Lodge l'a inventée. Il n'en est rien. Cette strophe ayant disparu du texte français en 1583, il s'ensuit que Lodge a eu entre les mains une des nombreuses éditions antérieures dans lesquelles figurent ces six vers.

Mais revenons aux sonnets élisabéthains. La dette de Lodge envers Desportes est bien reconnue et avouée; quelques doutes pourtant subsistent chez miss Scott[3] sur l'étendue de cette dette; ils proviennent de l'édition moderne dont le texte n'est pas celui qu'a utilisé l'auteur de *Phillis*.

Ainsi, le sonnet XXXVI se termine :

> « If seas delight, he steers my bark amidst the flood.
> In brief, the cruel god doth never from me go,
> But makes my lasting love eternal with my woe. »

Ces trois vers traduisent exactement ceux de Desportes[4] :

> « Si je passe la mer, il conduit ma nacelle :
> Bref, jamais l'inhumain de moy ne se depart,
> Pour rendre mon amour et ma peine eternelle. »

En 1600, le poète français substitue *desir* à *amour*. L'édition posthume de 1607 conserve *desir*, mais remplace *l'inhumain* par *l'importun*. Lodge a donc lu une édition antérieure à 1600.

La poésie chrétienne, dans toutes les littératures, est négligée par les critiques comme dépourvue d'intérêt et celle de langue an-

1. *Elisabethan Sonnets*, I, p. LXVI.
2. *The French Renaissance in England*, p. 458.
3. P. 54.
4. *Œuvres*, 1576, p. 38 v°; 1594, p. 79.

glaise, à la fin du XVI[e] siècle, est aussi la victime de cette sorte d'ostracisme. La *Divine Centurie* de Barnes, ces cent sonnets écrits pendant un voyage en France, et publiés en 1595, ne peuvent-ils revendiquer une origine française? Les nombreux mots de notre langue dispersés dans le vocabulaire de Barnes, ainsi que le chiffre de cent aideront à préciser son ou ses modèles. Son *Hymne à la Trinité* ne doit rien à celle de du Peyrat, mais n'a-t-il rien emprunté à la *Muse chrestienne* de Pierre Poupo, publiée à Paris en trois livres en 1590 et 1592? Barnes était un protestant fervent : ses sonnets contre Rome le prouvent et il s'est sans doute inspiré de modèles protestants plus que de Desportes, de Jamyn ou de Billy. Peut-être aussi la *Théanthropogamie*, en 215 sonnets, de Marin Le Saulx, publiée à Londres en 1577, a-t-elle été utilisée dans *The divine Centurie*. Au sonnet XIII, « Adamantine chaines » rappellent un passage des *Poemes* de Baïf[1].

Les trois cents sonnets pieux de Lok (Lowndes dit : deux cents), à peu près introuvables en France, ne doivent rien aux *Trois centuries de sonnets* par François Perrin (1574 ou 1588), non plus qu'aux *Entretiens spirituels* d'Antoine Favre (1595), mais Lok s'est peut-être inspiré des *Premieres Œuvres poetiques* de Olenix du Mont-Sacré (1587) qui renferment 345 sonnets « en forme de prières » ou « en forme de plaintes spirituelles » ou « moraux ».

Quant aux *Spiritual Sonnetes* de Constable, il faut chercher leurs modèles en Italie et non en France, nos poètes n'ayant guère célébré les saints en cette forme.

La *Chloris*[2] de William Smith, si elle « ne se distingue pas par l'imitation des étrangers », sauf au sonnet XIII, emprunte pourtant à l'Italie son enchaînement de sonnets. Le dernier vers du sonnet I est le premier du sonnet II. Il en est de même du sonnet III dont le dernier vers commence le sonnet IV. XIV, XV et XVI sont ainsi reliés ensemble. XXIII se joint à XXIV. XXX s'unit à XXXI, celui-ci à XXXII et ce dernier à XXXIII. Enfin XXXIX est ainsi lié à XL.

Cette curieuse façon d'accroître les difficultés que présentent les quatorze vers du sonnet est passée directement d'Italie en Angleterre. William Smith a réuni ainsi quatre sonnets, mais, en 1560, Laura Terracina[3] avait réussi une « corona » de quatorze sonnets, Torquato Tasso en a lié ainsi douze, Mutio Manfredi[4] et Francesco

1. E. Huguet, *Dict. de la langue française du XVI[e] siècle*, v° ADAMANTIN (Baïf, *Poemes*, L. II (II, 78).

2. *Les Sonnets élisabéthains*, p. 198.

3. *Seste Rime*, f. G 3. — F. I 6, autre « corona » de huit sonnets.

4. *Per Donne romane*, 1575, 584, 412.

Lanci se sont arrêtés à neuf. Un contemporain italien de Smith, Ansaldo Ceba[1], fit divers essais de ce genre qui ne parurent qu'en 1611 : il réunit ainsi deux, trois, quatre sonnets. Il y a même chez Ceba une « corona » de quinze sonnets à la Vierge[2], dont le dernier vers reprend celui qui termine le premier quatorzain.

Mentionnons aussi que Chapman composa, en 1595, « A Coronet for his Mistress Philosophy » : ce sont dix sonnets suivant la formule shakespearienne, reliés par les premier et dernier vers, avec retour de la fin du x[e] au début du i[er]. Un peu plus tard, vers 1607, J. Donne unissait ainsi sept de ses *Holy sonnets* en une « corona ».

A la fin du tome V de sa *Laura, or an anthology of sonnets*, Capel Lofft introduit une série de ce genre en anglais, qui ne compte pas moins de quinze sonnets.

En résumé, le sonnet élisabéthain nous apparaît comme une importation dont il ne sut déguiser l'origine étrangère, même en se transformant en trois quatrains, suivis d'un distique.

Hugues VAGANAY.

ARTÉMIS OU LES FLEURS DU DÉSESPOIR

ÉTUDE SUR LES SOURCES ET LA PORTÉE D'UN SONNET DE GÉRARD DE NERVAL

A M. Aristide Marie.

> A ce spectacle succédèrent des apparitions fantastiques, images des dieux souterrains. La salle était tendue de rouge et des rosaces de diamant noir éclataient aux lueurs de l'ombre.
>
> G. DE NERVAL, *la Pandora* (variante)[3].

Il y a environ huit ans, au cœur de l'été parisien, M. André Rousseaux avait la bonne fortune d'entendre le poète Tristan Derème lui parler, « la fourchette au poing », dans un frais jardin de Passy,

1. *Rime d'Ansaldo.* Ceba, 1611.

2. P. 669, quinze sonnets.

3. *La Pandora*, édition A. Marie. Paris, chez M[me] Lesage, 1925 (notes et variantes). — Pour la commodité du lecteur, nous reproduisons ici le sonnet des *Chimères :*

ARTÉMIS.

« La Treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment;

de la plaquette qu'il venait de donner aux éditions du *Pigeonnier* sous le titre de *Guirlande pour deux vers de Gérard de Nerval*[1]. Et le poète de citer ces deux vers à son commensal. Ce sont les deux vers initiaux du premier tercet d'*Artémis :*

« Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au cœur violet, fleur de Sainte-Gudule... »

« Si je les aime, poursuivait-il, c'est pour eux-mêmes d'abord, et puis en mémoire de Barrès qui les répétait avec délices[2]. » N'avait-on pas, en outre, fait état d'autres vers de Nerval en pleine Académie pour illustrer la notion de poésie pure[3]? Sur ce thème, critique et poète échangent de substantiels propos et le second clôt l'entretien par l'expression de ce doute : « Quant à certains vers dont on dit que la seule musique suffit à les faire aimer, nous paraîtraient-ils aussi beaux si nous ne sentions pas, derrière leur mystère, tout un monde inconnu de nous que le poète a voulu y faire tenir et que lui, du moins, connaissait bien?... » Nous ne prétendons pas aborder ici le problème épineux de la poésie pure. C'est le *monde inconnu du lecteur et bien connu du poète* que recèlent les quatorze vers d'*Artémis* que les pages suivantes s'efforcent de scruter, et nous à qui les dieux n'ont point enseigné l'art de tresser des guirlandes, nous ne nous sommes proposé que d'écrire un essai d'investigation psychologique et une page de l'histoire des lettres romantiques.

Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement :
C'est la mort — ou la morte... ô délice! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*.

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au cœur violet, fleur de Sainte-Gudule,
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux,
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle :
— La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux. »

1. *Candide*, 12 août 1926 (A. Rousseaux, *Un Déjeuner avec M. Tristan Derème*).

2. M. Barrès, *Enquête aux pays du Levant*, t. I, p. 298-299 : « *Artémis*, le poème insensé que nous aimons... Vers charmants et pleins d'ombre! Bijou enlevé à la *dea Syria*, à la déesse multiforme, qu'après Gérard je suis allé honorer... »

3. H. Bremond, *la Poésie pure*. Lecture faite en séance publique des cinq Académies le 24 octobre 1925 (Grasset, 1926, p. 19).

« Un secret à conquérir, la récompense d'une énigme à déchiffrer sont assurément des compensations fort acceptables pour l'effort exigé... par une œuvre humaine qui cesse de s'offrir à tout venant. » Ces lignes qu'ont inspirées à M. F. Baldensperger certaines parties de l'œuvre d'A. de Vigny peuvent aussi s'appliquer, avec un sens un peu différent, aux *Chimères* de Gérard de Nerval.

Mais, quelque satisfaction qu'éprouve un lecteur de Gérard à penser qu'il a peut-être déchiffré l'énigme d'un de ces sonnets hermétiques, elle n'eût pas suffi à contrebalancer l'hésitation qui m'a arrêté au moment de communiquer au public lettré le résultat de mes recherches. Fallait-il trahir le poète qui, volontairement, avait donné cette forme sibylline à l'expression de ses sentiments? N'était-il pas barbare de dépouiller ces beautés de leur secret, de leur ôter ce que le poète appelle leur aspect « supernaturaliste » et de tenter de tirer leur mystère « en pleine lumière »? Les dernières lignes de la préface des *Filles du Feu* laissent voir, sous leur gentillesse ironique, avec la tristesse navrante de l'homme, la fierté que l'artiste ressent d'avoir rapporté des Enfers, comme jadis Orphée, des accents d'une étrange splendeur et d'une nouveauté troublante. Il prévoit que les contemporains et la postérité seront éblouis par ces fulgurations enveloppées d'ombre[1]. Et c'est pourquoi j'ai été d'abord tenté d'imiter Gérard qui se refusait à entrer dans les murs de Constance pour ne pas gâter l'image charmante qu'il se faisait de cette ville.

Pourtant, si l'examen attentif mais pieux d'*Artémis* nous permet de pénétrer plus profondément la pensée et de surprendre les mouvements du cœur du poète aux derniers mois de son existence, de voir se former peu à peu dans son esprit les images et les sentiments qui sont la substance de ce poème; si, au charme qu'assure à ces beaux vers le prestige de leur musique hermétique, venait se substituer celui d'une beauté moins voilée, mais peut-être plus poignante; si nous parvenions à montrer le génie de l'écrivain resserrant et pliant aux lois du plus rigoureux des genres, tel le démiurge ordonnant le chaos, une immense nébuleuse de lectures, de souvenirs, de rêves, de soupirs et d'angoisses, aurions-nous droit à l'indulgence des dévots de Gérard et pourrions-nous espérer de

1. Gérard de Nerval, lettre à Alexandre Dumas qui sert de préface au recueil *les Filles du Feu,* suivi en appendice des *Chimères* (Paris, Giraud, 1854) : « Ils (ces vers) perdraient de leur charme à être expliqués si la chose était possible » (lettre à Alexandre Dumas, citée ci-dessus). « Concédez-moi... le mérite de l'expression; la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir. »

n'avoir pas offensé là-bas, dans le royaume des ténèbres, son ombre charmante et pathétique[1] ?

* * *

L'image de la « sainte napolitaine », de la « rose au cœur violet », est au centre de la pensée de Gérard quand il médite ce poème, comme elle forme la charnière de la composition poétique. Cette sainte est sainte Rosalie dont le nom eût suffi à faire naître des suites d'images fleuries sous le regard intérieur d'un poète. A plus forte raison dans l'esprit d'un poète sans cesse tourné vers les correspondances secrètes qui relient ce monde des apparences au monde essentiel, invisible aux yeux de chair, mais seul doué aux yeux de son âme de réalité véritable. Sainte Rosalie est ici une figure symbolique. Or, à cette rose chrétienne s'affronte dans le sonnet la rose que tient Aurélia. Et, dans le même camp que la première et pour la même cause, nous verrons intervenir les « roses blanches » que Gérard vitupère dans le dernier tercet. Car il ne s'est pas soucié de forger capricieusement une chaîne d'images qui s'appellent les unes les autres en vertu d'analogies formelles ; le sonnet *Artémis* nous fait assister à un dramatique conflit, à une bataille mystique entre de symboliques fleurs.

* * *

La sainte italienne « aux mains pleines de feux » est venue jusqu'à notre Gérard des bords glacés de la Baltique. Parmi les écrivains allemands de son temps dont Gérard a subi l'influence, il en est un avec lequel, auprès de grandes dissemblances, il avait quelques remarquables affinités, T. G. Hoffmann[2]. A l'exemple de celui-ci, Gérard ne concevait pas la poésie autrement que comme la vie même du poète[3] et, en écartant le terme un peu dénigrant de « manie », on eût pu dire de lui ce que son ami Henry d'Egmont disait de l'auteur des *Contes fantastiques* en tête de la traduction qu'il

1. M. Pierre Audiat, dans le dessein de montrer le lien qui rattache l'inspiration d'*Artémis* à celle d'*Aurélia*, a donné, dans sa savante et pénétrante étude sur ce dernier ouvrage, une glose très cursive de notre sonnet. L'interprétation que nous en donnons s'écarte sensiblement de la sienne (P. Audiat, *L'« Aurélia » de Gérard de Nerval*, appendice aux *Œuvres complètes*. H. Champion, 1926, p. 118-119).

2. Cf. Marcel Breuillac, *Hoffmann en France* (*Revue d'histoire littéraire*, 1906-1907. Deux pages sur Hoffmann et Gérard de Nerval, p. 93-95).

3. Arvède Barine, *Névrosés*. Paris, Hachette, 1898, p. 17.

en a donnée : « On sent (chez Hoffmann) la manie de revêtir chaque pensée, chaque sentiment de formules emblématiques et idéales[1]. » Comme Gérard, Hoffmann avait cherché à forcer par la voie du rêve les portes du monde invisible; comme lui, il s'était penché jusqu'à y sombrer sur les gouffres de l'hallucination et de la démence. Et Gérard devait envier Hoffmann à certains égards. Hoffmann était musicien et l'on sait combien Gérard goûtait et sentait la musique et ce qu'il a fait ou tenté de faire pour l'enrichissement musical du vers français[2]. Enfin, lui, le « veuf », l' « inconsolé », il devait parfois songer, non sans quelque mélancolie, au tendre et fidèle dévouement dont la Polonaise Micheline avait entouré son maladif et génial époux.

Il est un ouvrage d'Hoffmann moins connu aujourd'hui que les *Contes fantastiques*, mais non moins éloigné des communes vraisemblances de la vie, les *Élixirs du diable*. C'est une étrange et tumultueuse histoire que celle du capucin Médard et d'Aurélie qui, cédant d'abord à la fatalité d'un amour sacrilège, puis l'expiant par le repentir, la pénitence ou la mort violente, assurent la rédemption de l'ancêtre dont ils prolongent l'un et l'autre la descendance diabolique. L'ouvrage d'Hoffmann avait paru en deux volumes à Berlin en 1815 et l'auteur était mort en 1822. En 1828, J. Cohen en avait publié une traduction française, mais en attribuant l'ouvrage original à Spindler. Gérard, qui, dès 1830, publiait dans le *Mercure du XIX^e^ siècle* des contes fantastiques inspirés ou imités d'Hoffmann (*la Sonate du diable*, *la Métempsychose*, *les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*), avait entrepris une traduction de ce roman touffu qu'il n'a, sans doute, pas poussée bien loin. M. J. Marsan a reproduit le court fragment qu'on en a retrouvé dans l'introduction aux *Nouvelles et fantaisies* de Gérard de Nerval, dont il a assuré l'édition pour la collection des *Œuvres complètes de Gérard de Nerval* en cours de publication chez H. Champion[3]. En 1840,

1. *Contes fantastiques* de E. T. A. Hoffmann (trad. nouvelle précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Henry d'Egmont). Paris, Perrotin, 1840, t. I, notice, p. xxx.

2. A. Cœuroy, *Gérard de Nerval et la musique* (*Nouvelle Revue critique*, janvier 1929), et *Gérard de Nerval musicien*, dans *Appels d'Orphée*, 1929; — A. Marie, *Bibliographie des œuvres de Gérard de Nerval* (*Œuvres complètes*, H. Champion, 1926, Introd., p. xii), et *Petits Châteaux de Bohême* (Musique).

3. P. xiii à xvi. — Sur la fortune d'Hoffmann en France, voir J. Marsan, *op. cit. supra* (H. Champion, 1928, Introduction, p. iii-xii, avec bibliographie). — Sur l'influence d'Hoffmann sur Gérard, *ibid.*, p. xiii-xxii, et Notes et éclaircissements. Une page du fragment subsistant de la traduction des *Élixirs* par Gérard est reproduite en fac-similé en tête de l'édition mentionnée ci-dessus. — M. J. Marsan (*op. cit.*, Notes et éclaircissements, p. 298)

alors que son ami Henry Massé d'Egmont, le familier des fêtes joyeuses de la rue du Doyenné, vient de traduire les *Contes fantastiques*, Gérard, alors à Vienne, songe à mettre à la scène pour l'Opéra-Comique de Paris le sujet d'un de ces contes, *le Magnétiseur*[1]. L'œuvre ne ressemble en rien pour l'intrigue ni le sujet aux *Élixirs du diable*. Mais aux héros du *Magnétiseur* d'Hoffmann dont il garde l'intrigue, au ténébreux Alban et à la douce Marie, Gérard substitue le capucin Médard et Aurélie, les personnages même des *Élixirs du diable*, et cette substitution atteste l'influence profonde exercée sur son imagination par ce roman[2].

Le lecteur d'aujourd'hui ne peut s'empêcher de trouver bien artificiel cet entassement inlassable d'horreurs auprès duquel paraît légère la chaîne des fatalités qui poursuivaient la maison des Atrides, bien outrée cette accumulation d'unions infernales, d'incestes et d'adultères qui perpétuent, quatre générations durant, la race de l'ancêtre commun de Médard et d'Aurélie, bien invraisemblables ces apparitions multipliées, ces ressemblances miraculeuses, ces interventions surnaturelles, ces breuvages diaboliques, ces péripéties innombrables qui, s'engendrant interminablement les unes des autres, traînent les héros du roman à leur dramatique destin. Mais le climat des imaginations varie avec les époques. Selon Henri Heine[3], un étudiant de Goettingue serait devenu fou à la lecture de cette œuvre, qui contient, dit-il, « les choses les plus terribles, les plus effrayantes que puisse imaginer l'esprit humain ». Gérard, en qui une intelligence merveilleusement lumineuse et le goût le plus mesuré s'alliaient à une imagination effrénée et à un penchant natif pour les limbes de l'inconnaissable, ne pouvait manquer d'être frappé par cent aspects de cet ouvrage : thèse des

rapproche de certains passages du *Portrait du diable* de Gérard (*la Presse*, 23 octobre 1839) le portrait de sainte Rosalie (*Élixirs*, t. I, p. 1), le portrait d'Aurélie (*Ibid.*, t. I, p. 3) et le récit du médecin (*Ibid.*, t. I, p. 5). — Voir encore, pour l'influence d'Hoffmann sur Gérard, P. Audiat, *l' « Aurélia » de Gérard de Nerval* (Champion), p. 50-51; Julia Cartier, *Un Intermédiaire entre la France et l'Allemagne : Gérard de Nerval.* Genève, 1904, p. 58, 87.

1. H. Egmont, *op. cit.* Le *Magnétiseur*, inédit en français jusqu'alors, figure au t. II, p. 335.

2. A. Marie, *Gérard de Nerval* (le Poète, l'Homme). Paris, Hachette, 1914, p. 156, d'après l'*Amateur d'autographes*, 16 mars 1866; — J. Marsan (*op. cit.*, Introduction, p. xvi, n. 1) reproduit, d'après une lettre au directeur de l'Opéra-Comique, H. de Saint-Georges (collection Spoelberch de Lovenjoul), ce qui reste du scénario de Gérard.

3. Lettre de Berlin citée par Alzir Hella et Olivier Bournac dans l'avant-propos de leur traduction française des *Élixirs du diable* (Cabinet cosmopolite Stock. Paris, 1926, p. ix). Nous renvoyons aux pages de cette traduction.

fatalités héréditaires qui est à la base de l'intrigue[1], incessante intrusion du surnaturel dans le cours d'existences terrestres et sentiment profond des liens qui unissent le visible à l'invisible[2], hallucinations et divagations démentielles dont le mouvement crispé et le lyrisme maladif font maintes fois songer aux pages d'*Aurélia*[3]... Hoffmann évoquait beaucoup d'autres mystères, agitait beaucoup d'autres problèmes qui devaient hanter Gérard tout au long de sa vie : celui du « double », celui de l'action singulière qu'une âme peut exercer à son insu sur une autre à la faveur de la folie[4], la folie elle-même conçue comme un moyen providentiel de salut[5].

Mais, surtout, les thèmes sur lesquels repose l'intrigue étaient éminemment propres à provoquer et à retenir son attention passionnée, à savoir la conception de l'harmonie préétablie qui pousse invinciblement certains êtres les uns vers les autres, l'idée de la prédestination d'une âme à un amour qui semble d'abord l'entraîner à sa perte et finalement assure son salut[6], le thème enfin des ressemblances miraculeuses qui ravivent ou renouvellent cet amour et lui donnent un caractère inéluctable et, proprement, « fatal ». On sait que cette croyance à la vertu providentielle des ressemblances physiques a « informé » toute la vie amoureuse de Gérard.

* * *

Deux images, deux noms qui, avec une fréquence inégale, mais jusqu'au dernier jour, se sont imposés à Gérard, vont désormais la symboliser à ses yeux. C'est aux *Élixirs du diable* qu'il les emprunte tous deux. Celui d'Aurélie d'abord. L'opinion commune des nervalisants est que Gérard a tiré le nom romanesque de son étoile du *Vampire* d'Hoffmann[7]. Mais, pour douloureuse qu'ait été au

1. *Élixirs, passim*, notamment discours du pape à Médard, p. 292.
2. *Ibid.*, discours du prieur à Médard, p. 19 et 265.
3. *Ibid.*, p. 259, 261, 299, 309.
4. Tout le rôle du comte Victorin.
5. C'est là le sens du personnage de Belcampo; cf. notamment p. 249, 298.
6. *Élixirs* partout, mais notamment p. 197, 237, 239, 266, 310, 333, 339. — M. Pierre Audiat (*op. cit.*) observe que ce sont là les deux aspects successifs des amours de Faust et de Marguerite. A rapprocher encore certains accents élégiaques de l'œuvre d'Hoffmann (p. 171-172) de telles pages d'*Aurélia*.
7. Le *Vampire* avait paru dans les *Frères de Saint-Sérapion*, 2 vol., 1819. Ce conte figure au tome II de la traduction Henry d'Egmont (p. 179-191). Gérard emploie pour la première fois le nom d'Aurélie dans la *Soirée d'automne* (publiée dans la *Charte de 1830*, 1er décembre 1836), le « morceau le plus hallucinatoire qu'il eût encore écrit » (J. Marsan, *Nouvelles et fantaisies*

cœur de Gérard l'indifférence et l'incompréhension de Jenny Colon, avait-il le moindre droit de l'accuser de cruauté?

Est-il possible qu'il ait songé un seul instant à rapprocher celle dont il invoque le souvenir dans *le Rêve et la vie* en accents si tendres et si désespérés de la monstrueuse héroïne du conte d'Hoffmann, même en donnant au mot *vampire* l'acception la plus large et la plus confuse?

Plutôt qu'à cette sinistre figure, c'est, à n'en pas douter, à la mystérieuse et infortunée Aurélie des *Élixirs du diable* que songe Gérard quand il choisit ce nom pour désigner la dernière incarnation de son unique amour. Toute son œuvre ne montre-t-elle pas à l'évidence qu'il s'est jugé prédestiné à aimer Jenny dans les traits de qui il croyait reconnaître, comme dans ceux d'Adrienne, un type déjà vu, « dans une autre existence peut-être[1] ».

L'autre nom, l'autre image, inséparable désormais de la première, est celle de *sainte Rosalie*. La figure de sainte Rosalie emplit toutes les pages, est mêlée à tous les épisodes et à toutes les péripéties de l'ouvrage d'Hoffmann. C'est elle que l'audace sacrilège du peintre Francesco — qui est à l'origine de la race maudite — prétend, pour répondre ironiquement à la commande d'un couvent de capucins, peindre avec les traits et dans l'appareil impudique de Vénus; c'est à elle que ressemble la femme diabolique et mystérieuse qui lui donnera son affreuse postérité. Et, par un retour miséricordieux de la grâce, c'est sainte Rosalie qui apparaît à Francesco après la mort de son effroyable épouse et le met sur la voie de l'expiation.

De même, c'est dans l'image de la sainte peinte par Francesco que son arrière petit-fils, devenu le capucin Médard, reconnaît les traits d'Aurélie, l'adorable jeune fille qui, poussée par la fatalité qui poursuit son sang, est allée lui crier au confessionnal l'amour sacrilège qu'elle ressent pour lui (ainsi sa propre mère nourissait-elle un amour criminel pour le père de Médard). Une ressemblance miraculeuse explique d'ailleurs l'illusion du moine. Lorsque Médard, cheminant vers Rome sur l'ordre de ses supérieurs, arrive au château du père d'Aurélie et aperçoit celle qu'il aime, il retrouve sur elle le costume que portait sainte Rosalie sur un tableau du

de Gérard de Nerval, É. Champion, 1928, Notes et éclaircissements, p. 297). Aurélie est, dans ce conte, une fillette de quinze ans pâle et timide, au rôle tout à fait épisodique. C'est seulement dans *Sylvie* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1853) que Gérard désigne de ce nom la comédienne d'*Un Roman à faire* et du *Roman tragique*, en attendant que le même nom, sous sa forme latine, devienne le titre de ses dernières pages.

1. Gérard de Nerval, *Poésies*, fantaisie (Helleu et Sergent, 1924), p. 31.

couvent où il a passé son enfance, et il masque hypocritement l'explosion de l'impure ardeur qui l'emporte vers la jeune fille sous les accents extatiques d'un hymne à la gloire de la sainte.

Inversement, c'est sainte Rosalie qu'Aurélie invoque contre les pièges que lui tend le démon. Quand, plus tard, à la cour du prince et sous le nom de Léonard, Médard parvient à posséder Aurélie qui s'abandonne passionnément, n'ayant pas reconnu le moine et espérant devenir l'épouse de son amant, alors que le capucin masqué se croit déjà, dans son exaltation, purifié et sauvé par cet amour pourtant coupable, il retrouve soudain, dans sa maîtresse, les traits de sainte Rosalie et s'écrie avec égarement : « O vierge pieuse et sublime, est-il donc possible qu'un amour terrestre s'élève pour toi dans mon cœur? » Le mariage décidé, il croit entendre une voix mystérieuse lui crier : « Jamais elle ne pourra être tienne; c'est sainte Rosalie elle-même que tu songes à étreindre d'un amour terrestre. » C'est à l'autel de la sainte que doit avoir lieu ce mariage; c'est parée de roses et dans le costume même dont la sainte est vêtue sur le tableau qui domine l'autel qu'Aurélie s'avance pour la cérémonie nuptiale qu'un soudain accès de folie de Médard va transformer en un épouvantable attentat. — C'est enfin par l'intercession de la sainte que les amants coupables échappent à la damnation et que la postérité maudite du peintre Francesco est délivrée de la fatalité qui l'accablait. Les derniers combats se livrent dans l'âme de Médard au moment où, couronnée de myrtes et de roses, Aurélie va prendre le voile sous le nom de sœur Rosalie. L'âme du moine est déjà apaisée quand la novice tombe sous les coups d'un fou meurtrier vêtu aussi en capucin. Ce faux moine est le comte Victorin, le propre frère de Médard, mais issu d'un amour adultère. Médard, au sortir de son couvent, l'a fait choir involontairement dans un ravin. Victorin s'est pourtant sauvé et sa vie traverse sans cesse celle de Médard qui, dans ses remords, croit voir en lui son « double ». — Aurélie a le temps, avant d'expirer, d'exhorter son ancien amant au repentir. Après quoi, le vieux peintre Francesco — que la foule a cru voir, au cours de cette scène effroyable, descendre du tableau qui domine l'autel — annonce à son descendant la fin de ses épreuves et le terme de sa propre expiation.

Aurélie meurt en invoquant sainte Rosalie. Un an après, au même jour et à la même heure, frère Médard expire pieusement. Au cours de l'inhumation, une odeur de roses se répand dans l'église et l'image de sainte Rosalie, peinte par Francesco, qui se trouve justement dans le couvent où le moine vient d'expirer, apparaît ornée d'un beau bouquet de roses. Il a été apporté par un

pauvre fou, Pierre Schönfeld, qui, sous le nom de Belcampo, a maintes fois arraché providentiellement le capucin aux périls les plus graves. Belcampo devient frère lai au couvent, et le prieur Léonard explique à ses moines que « la lumière de Pierre s'est éteinte » dans la fumée de la folie — folie à laquelle avait abouti dans son être l'ironie de la vie.

* * *

Qu'à partir du moment où il a lu les *Élixirs du diable*, la figure de sainte Rosalie se soit installée dans l'esprit de Gérard avec une force obsédante, c'est ce qu'atteste une suite de documents et de témoignages échelonnés de 1841 à 1854, c'est-à-dire du second internement de Gérard à la publication des *Chimères*. M. Aristide Marie, dans sa savante et attachante biographie de Gérard de Nerval[1], a reproduit la description, laissée par Maxime du Camp, d'un dessin que Gérard avait tracé au cours de son séjour dans la clinique du Dr Esprit Blanche (21 mars-21 novembre 1841) : « Une femme géante nimbée de sept étoiles et *symbolisant à la fois Diane, sainte Rosalie et Jenny Colon.* » — Le nom de la sainte, mais séparé de son titre céleste, figure aussi dans un passage du journal que Gérard tenait sur le navire qui le portait en Orient en 1843. On trouve déjà amorcés dans ces indications décousues quelques-uns des thèmes d'*Artémis*, de *la Pandora*, d'*Aurélia :* « Amours laissées dans un tombeau..., *Amour de Circé*, *Rosalie*... Idées sur les nombres... Poursuivre les mêmes traits dans des femmes diverses. Amoureux d'un type éternel. La fatalité. » M. Pierre Audiat dans sa pénétrante étude sur *Aurélia*[2], a reconnu dans cette Circé, dont le nom voisine avec celui de Rosalie, la brodeuse de Naples, qui, par sa ressemblance avec Jenny, arrêta l'attention de Gérard au cours du voyage en Italie de 1834 et lui fit, par une nuit d'au-

1. A. Marie, *Gérard de Nerval* (le Poète, l'Homme). Hachette, 1914, p. 174.

2. P. Audiat, *op. cit.*, p. 86. — Ces pages étaient écrites et acceptées par la *Revue de littérature comparée* quand M. Pierre Martino y a donné (janvier-mars 1933, p. 140-173) une transcription complète du *Carnet de voyage en Orient* de Gérard de Nerval. Là où on lisait avant lui : « Amours de *Circé. Rosalie* » (p. 17 du carnet), M. Martino lit : « Amours de *Paris. Rosalie* », non sans observer, avec M. Aristide Marie, que le carnet est un « grimoire indéchiffrable ». Selon cette lecture, Gérard rapprocherait directement Jenny, ses amours de Paris, de la sainte des *Élixirs du diable*, en raison de la ressemblance de l'actrice parisienne avec la romanesque figure d'Adrienne. Cette lecture, laissant subsister l'essentiel de ces pages, n'infirmerait que les déductions que nous avions cru pouvoir tirer de l'emploi du nom de Circé. Mais Gérard n'a-t-il pas pu songer que le Monte Circeo était voisin de la région napolitaine?

tomne, un accueil des plus complaisant. Il avait d'abord raconté cette aventure galante sur le mode badin dans une lettre écrite à Jenny Colon en 1837. Il n'en va plus de même après la mort de Jenny (5 juin 1842). Le douloureux événement a renforcé les tendances au mysticisme et la hantise du symbole qu'attestait le dessin de 1841, et l'on voit du même coup reparaître la sainte d'Hoffmann.

Gérard donne aux lecteurs de la *Sylphide*, le 24 décembre 1842, sa lettre de 1837 à Jenny avec cinq autres en les attribuant à un chevalier Dubourguet, officier de la marine italienne en 1803[1]. Il intitule cet ensemble *Un Roman à faire*. La même lettre forme le centre de la nouvelle intitulée *Octavie ou l'Illusion* qui paraît, en 1843, dans la même publication et qui sera reprise dans *les Filles du Feu*[2]. Mais la lettre a été fortement retouchée et, notamment, le récit de l'aventure de Naples et le personnage de l'ouvrière ont été profondément modifiés. La facile Italienne qui admettait Gérard à suppléer son amant, officier des gardes-suisses du roi, de service cette nuit-là, est devenue une de ces *magiciennes* de Thessalie à qui l'on donnait son âme « pour un rêve ». Il semble à Gérard qu'elle est Jenny elle-même « descendue à *lui* par enchantement ». Et le décor, étrange et barbare, est digne de ce personnage nouveau. « Une madone noire couverte d'oripeaux, et dont mon hôtesse était chargée de rajeunir l'antique parure, figurait sur une commode près d'un lit aux rideaux de serge verte; une figure de sainte Rosalie, couronnée de *roses violettes*, semblait plus loin protéger le sommeil d'un enfant endormi. » A cela s'ajoutait un beau désordre de « vases étrusques », des miroirs entourés de clinquant, « et, sur une table, un traité de la divination et des songes qui me fit penser, dit Gérard, que ma compagne était un peu sorcière, ou bohémienne pour le moins[3] ».

La mention de sainte Rosalie n'a rien de surprenant dans cette nouvelle version de la bonne fortune de 1834. Sa figure préside à une rencontre où le sort présente aux yeux de Gérard les traits de Jenny dans la personne de l'ouvrière du Pausilippe, comme, dans les *Élixirs du diable*, l'image de la sainte retrace aux yeux de Médard les traits même d'Aurélie. Nous surprenons ici l'imagination

1. P. Audiat, *op. cit.*, p. 77-85. — A. Marie, *Bibliographie*, p. 166, le donne comme paru en 1843 (*Sylphide*, 4e série, t. VII, 1843, p. 61-63).

2. A. Marie, *Bibliographie*, p. XLII et 145. La lettre à Jenny, modifiée comme dans *Octavie*, paraît seule dans l'*Artiste* du 6 juillet 1845, p. 144-145, sous le titre : *l'Illusion*. Ces reprises montrent l'importance croissante que l'imagination de Gérard attache à l'aventure de Naples romancée.

3. *Octavie*, dans les *Filles du Feu*.

de Gérard en plein travail. Ces détails romanesques, ces embellissements procèdent de la conception qu'expriment les lambeaux de phrases du carnet de route du voyage en Orient. « Poursuivre les mêmes traits dans des femmes diverses. — Amoureux d'un type éternel. » Nous la retrouverons dans le premier quatrain d'*Artémis :*

« La Treizième revient, c'est encor la première, etc... »

C'est que les amours de Gérard n'étaient pas sublunaires. A travers des visages de chair et des yeux périssables, il n'adora jamais qu'un fantôme de femme. La personne même de Jenny Colon, bonne fille positive et prudente, si peu faite pour comprendre un amour éthéré et mystique, n'a guère été sans doute que le support des rêveries amoureuses de l'auteur de *Sylvie.* Ce singulier amant voyait dans l'actrice à la fois « l'être aux ailes de gaze » du poème de Baudelaire et l'incarnation la plus prochaine du type que les volontés obscures du sort l'avaient prédestiné à aimer selon le mode des amours swedenborgiennes. Le véritable amour de Gérard (« celle que j'aimai seul »), ce fut l'image composite et idéale qu'il se forgea romanesquement dès son adolescence et qu'il désigne sous le nom d'Adrienne. Sans doute, son imagination, identifiant Adrienne et Jenny, retrouvait-elle entre ces deux figures les rapports providentiels que soutiennent sainte Rosalie et Aurélie dans l'ouvrage allemand[1]. Et c'est sans doute aussi son imagination qui, sous

1. Sur Adrienne, voir Gérard de Nerval, *Sylvie*, c. II et surtout XIII, notamment la réponse d'Aurélia : « Vous ne m'aimez pas! Vous attendez que je vous dise : « La comédienne est la même que la religieuse; vous cherchez un « drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe... » — Cf. aussi *Angélique* (6e lettre, Delphine), A. Marie, *Gérard de Nerval*, ch. II, c II, et J. Boulenger, *Au pays de Gérard de Nerval.* É. Champion, 1914, ch. VI. Gérard aurait-il fait finir Adrienne au couvent de Saint-Sulpice-au-Désert — sécularisé depuis 1778! (J. Boulenger, p. 82) — si l'Aurélie d'Hoffmann n'avait pas pris le voile, si la Lucrézia Polia du *Songe de Polyphile* n'avait pas été religieuse? (Voir, pour la hantise exercée sur l'imagination de Gérard par le roman de Francesco Colonna, P. Audiat, *op. cit.*, p. 65, et A. Marie, *Gérard de Nerval, passim*, notamment p. 183, 254.) Il y retrouvait sa conception idéaliste et pathétique de l'amour; il y rencontrait aussi le thème de la ressemblance miraculeuse qui emplit les *Élixirs du diable.* Il est curieux de noter qu'on le retrouve dans la pièce du théâtre des Marionnettes dont Goethe s'est inspiré pour écrire *Faust.* On y voit l'illustre docteur, averti par des voix d'en haut que sa dernière heure a sonné, essayer de prier la Vierge Marie : « Malheur! Ses traits se transforment en ceux d'Hélène! » (Cf. A. Bossert, *Goethe et Schiller*, 2e édit., 1882, p. 425, 426, 428.) Cette transformation est l'inverse de celle qui se produit dans les *Élixirs du Diable*, lorsque Francesco veut peindre sainte Rosalie sous l'aspect de Vénus.

l'empire de ce souvenir littéraire, a créé de toutes pièces la ressemblance de la Napolitaine avec Jenny. Seulement le lecteur d'*Un Roman à faire* et d'*Octavie*, ignorant de l'œuvre d'Hoffmann et des préoccupations intimes de Gérard, ne pouvait guère voir dans l'image de sainte Rosalie qui orne ces pages qu'un détail tout accessoire destiné à créer, comme on dit aujourd'hui, une atmosphère. Et, s'il en goûtait la poétique étrangeté, la signification profonde ne pouvait manquer de lui en échapper. Comme lui échappaient les fils secrets qui relient la mention de la sainte au sous-titre d'*Octavie : l'Illusion.*

Il en allait de même pour les raisons qui ont amené sous la plume de Gérard le nom de Rosalie immédiatement après l'expression *Amour de Circé* dans les pages du carnet de voyage. Mieux que tout autre, ce document éclaire la formation et les progrès du délire mystique qui va peu à peu s'emparer de l'esprit de Gérard. A la rédaction d'*Octavie* avait présidé une imagination colorée de mysticisme, qui, pour des fins d'art ou de libération (au sens goethéen du mot), utilisait et transformait les acquisitions du passé — souvenirs, lectures ou rêves — mais avec un sens parfait de la mesure et une ingénieuse discrétion. Le carnet de route de 1843, au contraire, annonce un premier dessin, demeuré à l'état d'ébauche, des rêves aberrants d'*Aurélia*. Gérard, par un de ces recreusements de symboles dont il est coutumier, exploite ici le terme de « magicienne » par lequel il entendait traduire dans *Octavie* l'aspect troublant de son hôtesse de Naples. Songe-t-il, quand il jette son plan sommaire sur les feuilles de son carnet, à l'identifier avec la fantastique et maléficieuse déesse de l'Odyssée? Ou la traite-t-il de « Circé » par simple métaphore? Du moins, en la désignant par le nom de l'homérique jeteuse de sorts qui exerçait sur la volonté et la forme même des hommes un pouvoir si avilissant, il paraît faire de l'une et de l'autre la personnification jumelée de son péché contre l'Amour. L' « épanchement du rêve dans la vie » auquel il est prédisposé par sa naissance a eu cet effet de le persuader qu'il a, lui aussi, donné « son âme pour un rêve », pour un rêve impur. N'a-t-il pas profané le sentiment divin qu'il nourrissait pour Aurélia en assouvissant un désir tout brutal dans les bras d'une femme en qui il retrouvait les traits de la femme idéale? N'a-t-il pas consommé le sacrilège devant une image dont la présence, soulignant pour son esprit plein de l'ouvrage d'Hoffmann la ressemblance fatale, semblait lui reprocher cette profanation? Et ne serait-ce pas la faute mystérieuse qu'il s'accuse dans *Aurélia* d'avoir commise contre la dame de sa pensée?

Une fois averti de ce que représente pour Gérard la figure de

sainte Rosalie, le lecteur d'*Artémis* ne saurait éprouver aucune surprise à la voir reparaître au cœur d'une pièce où le rêveur évoque en un saisissant raccourci les avatars de son idéal d'amour.

Ainsi les images présentent-elles chez l'auteur d'*Octavie*, des *Chimères* et de *la Pandora* un caractère infiniment plus subjectif que chez aucun de nos poètes. Elles sont pour lui reflets d'états sentimentaux souvent secrets et complexes, allusions lointaines ou encore symboles de réalités invisibles ou de rapports mystiques interprétés selon des préoccupations toutes personnelles. S'empare-t-il d'une métaphore ou d'une fiction communes (sirènes, roses, Achéron), elles entrent dans ce tourbillon d'événements intérieurs, de conceptions sibyllines et seul parvient à en entrevoir le sens et la portée le familier attentif et fervent de l'œuvre du poète. De cette conception de l'image poétique découle l'aspect hermétique et le charme troublant des *Chimères*, émanations d'une lumière irréelle, échos d'une voix qui résonne dans de profondes et mystérieuses ténèbres (ce n'est pas sans raison que Gérard évoque dans sa lettre à Dumas les *Mémorables* de Svedenborg). Mais elle explique aussi l'indifférence de Gérard à la cohérence formelle des images, presque aussi grande que le souci qu'affichait plaisamment son ami Théo de faire des métaphores qui se suivissent. Témoin la désinvolture avec laquelle Gérard mélange des mythologies hétérogènes dans des poèmes tels qu'*Horus* et *Anteros* ou survole les époques les plus diverses comme dans la *Tête armée*.

La sainte Rosalie de Gérard est l'efflorescence de souvenirs et de rêves d'époques différentes. Le poète, avec la liberté souveraine d'un esprit pur qui se meut *par delà le temps*, les rapproche et les condense en images rapides en dépit des hiatus de la durée et de l'espace, mais ces rapprochements fulgurants d'apparence arbitraire traduisent et l'obsession qui de plus en plus torture son âme et la douloureuse fidélité de son cœur. C'est ainsi que sainte Rosalie est devenue napolitaine.

* * *

Car cette sainte n'a rien de commun avec Naples où elle n'est même pas l'objet d'une vénération particulière. Elle est la patronne de Palerme et les Palermitains l'honorent du 11 au 15 juillet par une procession, des régates, des illuminations et des feux d'artifice et célèbrent le 4 septembre ses « Natalitia » dans la caverne du Monte Pellegrino transformée en chapelle, où la fille du duc Sinibald acheva sa vie pénitente en 1166. Les « doctes » Bollandistes lui ont consacré deux cents pages illustrées de planches qui reproduisent

ou combinent d'anciennes images de la sainte[1]. Les roses lui font un cortège perpétuel. Sur l'inscription de la caverne de Quisquina, son premier ermitage, elle se qualifie elle-même de fille du maître des roses (*rosarum domini filia*) et la grotte est, en effet, située entre le mont des Roses et le mont Cammerata qui relevaient de Sinibald. Les gravures la montrent tantôt tenant une fleur, tantôt couronnée de roses et montant sur un nuage vers ses noces célestes ou encore fleurie de roses par l'Enfant, tantôt offrant à Dieu des prières sous la forme de roses en couronne que les esprits du ciel recueillent dans une corbeille. Enfin, quand elle meurt, des angelots font pleuvoir des roses sur elle et son biographe, Salernus Cascini, trouve pour raconter sa fin cette image simple et charmante : « roseam efflavit animam ».

Mais rien dans la vie de cette vierge pénitente ne fait songer à l'amour si ce n'est à l'amour de Dieu. Rien ne la désigne pour intercéder en faveur des âmes tourmentées. Au contraire, la légende d'une des gravures qui la représentent à l'heure de sa mort indique qu'elle rend l'âme dans une paix profonde (*placidissimam efflavit animam*).

La « rose au cœur violet » du premier tercet d'*Artémis* n'est pas empruntée à l'iconographie de la vierge palermitaine. Mais dans l'ouvrage d'Hoffmann les roses apparaissent toujours aux côtés de la sainte au nom fleuri. C'est pourquoi, dans le sonnet de Gérard, elle devient elle-même une rose.

Mais pourquoi l'appelle-t-il « fleur de Sainte-Gudule »? Il n'y a pas d'image de sainte Rosalie dans la cathédrale de Bruxelles et M. Pierre Audiat observe qu'aucune des images de sainte Gudule ne lui donne pour attribut la rose violette ou même simplement la rose[2]. S'appuyant sur un passage de Gérard (*l'Hiver à Bruxelles*) paru dans la *Presse*, 18 février 1843, il suppose que celui-ci fait allusion à « certains couchants tragiques illuminant la cathédrale de Bruxelles ». Je me suis pourtant demandé si cette « rose au cœur violet » ne serait pas une rosace de l'église. Il est évident que l'apostrophe d'*Artémis* fait allusion au voyage que Gérard fit en 1840 à Bruxelles où l'on reprenait *Piquillo*, voyage au cours duquel la compatissante Marie Pleyel obtint que Jenny Colon, devenue Mme Colon-Leplus, fît un accueil affable à son ancien soupirant.

Dans *Aurélia*[3], cet accueil revêtira un aspect romanesque et

1. *Acta Sanctorum*, 1748, mensis Sept., t. II, p. 278-479; — É. Mâle, *l'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 379, fig. 221.
2. P. Audiat, *op. cit.*, p. 119, note.
3. *Aurélia*, 1re partie, t. II.

prendra une signification mystique. On trouve déjà en tête du *Troisième château de Bohême*[1] une phrase dont le frémissement mélancolique, perceptible à travers le voile léger de l'humour, laisse prévoir cette transformation : « Je crois bien que j'ai passé une fois par le château du diable. Ma cydalise, à moi, perdue, à jamais perdue!... Une longue histoire qui s'est dénouée dans un pays du Nord... » Gérard laisse entendre que c'est en Belgique qu'a eu lieu l'épilogue de sa douloureuse histoire. A-t-il eu à Bruxelles le même mouvement de désespoir qu'en 1834 sur le Pausilippe? Toujours est-il que les vers d'*Artémis* établissent un lien entre le voyage à Bruxelles et l'aventure de Naples.

> « Sainte *napolitaine* aux mains pleines de feux,
> Rose au cœur violet, fleur de *Sainte-Gudule*... »

L'image de la sainte couronnée de roses violettes préside de façon en apparence assez incongrue aux rapides amours de Gérard et de la brodeuse. Si l'imagination de Gérard la promène à Bruxelles, c'est que tout, au moment de cette rencontre, doit rappeler l'œuvre d'Hoffmann à sa mémoire. Cette année même, son ami Henry d'Egmont donne à Paris, chez Perrotin, une nouvelle traduction des *Contes fantastiques* et lui-même songe à faire d'Aurélie et de Médard les héros de son drame, *le Magnétiseur*. Nous avancerons-nous trop en supposant que Gérard, déjà exalté et mystique[2], est allé, au sortir de son entrevue avec Jenny, remercier Dieu d'avoir pu revoir celle qui est à ses yeux l'image même de l'amour? Imaginons-le à Sainte-Gudule, à la fois frémissant d'émotion et plein de ses projets et de ses souvenirs, rêvant plus qu'il ne prie, dans le silence du soir et la paix de quelque chapelle. Est-il invraisemblable que son esprit, coutumier des rapprochements symboliques, ait évoqué l'image de sainte Rosalie si étroitement liée à celle d'Aurélia? Dans les *Élixirs du diable*, Médard, accueilli dans un couvent à son retour de Rome, monte sur les marches de l'autel d'une chapelle latérale magnifiquement éclairée par des vitraux aux couleurs variées pour examiner le tableau qui domine cet autel[3]. « C'était sainte Rosalie, l'image fatale de mon couvent! Ah! j'aperçus Aurélie! » Il n'y a pourtant pas plus de vitrail violet

1. *Petits Châteaux de Bohême* (*Œuvres complètes*, éd. J. Marsan. H. Champion, 1926, p. 59). L'ouvrage parut chez Didier en 1853. Peut-être Gérard fait-il allusion à la mort de Jenny. Mme Julia Cartier tenait de M. de Spoelberch de Lovenjoul que l'actrice était morte à Bruxelles et non à Paris (J. Cartier, *op. cit.*, p. 50, n. 3).

2. A. Marie, *Gérard de Nerval*, notes, p. 373, note 48 à la p. 163.

3. Hoffmann, *Élixirs*, p. 259.

à Sainte-Gudule que d'image de sainte Rosalie. Mais, au moment où Gérard écrit *Artémis*, qui est aussi celui où il s'occupe d'assembler les nouvelles des *Filles du Feu* et parmi elles *Octavie*, les vitraux de l'église de Bruxelles prennent dans son esprit la teinte des fleurs qui formaient la couronne de la sainte d'Hoffmann sur l'image de Naples. C'est aussi la teinte qui convient à son deuil... Couleur de la rose de Sienne, symbole de tristesse dans la liturgie comme dans le « siècle », le violet est encore la couleur en laquelle s'assombrit, au cœur de la *rose trémière*, le mauve tendre des pétales — et le poète semble ainsi vouloir dresser dans le premier tercet une rose trémière de symbolisme chrétien en face de celle qui orne le vers précédent.

Cette suite de figures poétiques met en lumière deux aspects, caractéristiques entre tous, de l'activité mentale de Gérard : ce que j'appellerais volontiers *une conception plurisymboliste de l'image*, conception que dénotait déjà le dessin de 1841 (il faut s'y reporter sans cesse quand on étudie *Artémis*) — et l'altération profonde des données de l'expérience sous l'influx du sentiment. Le processus qui a naturalisé napolitaine l'ermite de Sicile a donné leur coloration imaginaire aux vitraux de Sainte-Gudule.

Coïncidence curieuse. C'est vêtu d'un manteau violet que le peintre Francesco apparaît à son descendant Médard à l'heure de ses premières tentations; c'est vêtu d'un manteau violet que, paraissant descendre du tableau qui domine le maître-autel en invoquant le nom de sainte Rosalie, il revient, quand Aurélie a reçu le coup fatal, annoncer à Médard la fin de ses épreuves et leur commune rédemption. Mais c'est vêtue du même manteau violet qu'apparaît à Aurélie l'image de Francesco III, le père de Médard, l'amant criminel de sa mère qui va évoquer le souvenir de leurs coupables amours dans le cabinet bleu du château. Faut-il voir dans cette rencontre l'effet d'un pur hasard? Faut-il y voir l'indice d'une subtile imprégnation?

* * *

Mais voici que l'évocation de la sainte, commencée sur un poétique mouvement de litanie, s'achève sur une apostrophe d'une ironie agressive.

« As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux? »

A ne considérer que le côté formel des choses, Gérard se montre ici plus averti que son modèle allemand de la légende et des attributs de sainte Rosalie. A deux reprises, Hoffmann fait allusion au

martyre d'une sainte qui n'a pourtant de titre à figurer que dans le cortège des vierges. Gérard, lui, parle de la croix de sainte Rosalie. La croix, emblème de pénitence, est, plus encore que les roses, l'attribut iconographique de la solitaire de Sicile. La tradition rapporte qu'elle-même encadra de deux croix l'inscription qu'elle avait gravée dans la grotte de Quisquina. En 1644, en creusant le sol de l'église du monastère de Saint-Sauveur-des-Basiliens à Palerme, pour asseoir les fondements d'un nouvel autel qu'on érigeait en l'honneur du patriarche saint Basile, un ouvrier maçon trouva un tout petit coffret (pyxidicula) contenant une croix de bois et un fragment de papyrus qui portait une inscription en langue grecque. C'était l'attestation par sainte Rosalie qu'elle avait déposé ce « bois » dans le monastère auquel, disait le papyrus, elle était toujours restée attachée. Les images la représentent fréquemment tenant une croix du type abbatial (*transtro gemino*), notamment la plus ancienne de toutes. Et elle tient encore une croix sur la gravure qui la représente à son agonie dans le site où l'on a trouvé son corps (*ex inventi corporis situ*). Il semble que Gérard ait puisé ce détail aux sources mêmes de l'hagiographie de sainte Rosalie. Mais, nous l'avons dit, les images ont pour lui une valeur subjective et symbolique et il faut entendre ce vers comme la négation frénétique des espérances du salut conçu selon la formule chrétienne dont la croix est le symbole et le gage. La pensée de Gérard, pour s'exprimer, fait ici encore un retour en arrière. L'inspiration des vers d'*Artémis* rejoint celle de la suite de sonnets publiés dans l'*Artiste*, le 31 mars 1844, sous le titre : *le Christ aux Oliviers*[1]. Les termes mêmes du défi qu'il adresse à la sainte rappellent les mots de J.-P. Richter qui servent d'épigraphe à ces sonnets, imités eux-mêmes de l'auteur allemand :

> « Dieu est mort, *le ciel est vide...*
> Pleurez, enfants ! vous n'avez plus de père[2] ! »

Les apostrophes aux roses blanches qui remplissent le dernier tercet précisent le sens et doublent la véhémence de ce défi :

> « Roses blanches, tombez : vous insultez nos dieux ».

Ces fleurs aussi sont des fleurs d'outre-Rhin. Gérard les a vu

1. Gérard les reprendra dans les *Chimères*, publiées à la suite des *Filles du Feu* (1854).

2. Cf. premier sonnet du *Christ aux Oliviers :*

> « Frères, je vous trompais ! Abîme ! Abîme ! Abîme !
> Le Dieu manque à l'autel dont je suis la victime.
> Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus ! »

tomber du ciel où les anges enlèvent l'âme aventureuse du client de Méphistophélès, au dénouement du *Second Faust*. La couleur d'innocence des fleurs, le firmament qui brûle, l'aspect fantomatique la pluie de roses célestes, autant de détails qu'on trouve à la fois dans l'ouvrage de Goethe et dans le tercet d'*Artémis*. Dans les deux œuvres, les roses blanches jouent le même rôle de champions du Dieu chrétien dans la lutte contre les puissances d'en bas. — Mais elles peuvent bien vaincre; — Gérard, qui ne songe pas à contester leur victoire, se tourne du côté des vaincus; « sed victa[1]... ».

Certes, avec sa nature délicate, il n'a garde de se réclamer du Méphistophélès de Goethe, Gaudissart fantastique qui ne sait masquer la honte et le dépit de sa défaite que par des gestes obscènes, des apostrophes grossières et de basses facéties. De ce pître cornu qui gouaille sous les fleurs ardentes, des dieux tiennent ici la place. Mais de quels dieux se réclame Gérard? Je ne pense pas comme M. Pierre Audiat qu'*Horus* et *Antéros*[2] surtout soient sans rapport

1. Sur Gérard et Goethe, voir Gérard de Nerval, *les Deux « Faust » de Goethe*, avant-propos par F. Baldensperger (*Œuvres complètes*, 1932. H. Champion). Dans la pièce du théâtre des Marionnettes qui a inspiré Goethe, les diables entraînaient Faust expirant sous une pluie de feu. Goethe, qui veut le salut de son héros, la retourne contre les anges déchus et, s'inspirant de l'iconographie chrétienne, fait choir sur leurs cohortes des roses immaculées mais ardentes.

[*Méphistophélès*, aux Satans qui reculent sous la pluie de fleurs :] « Ils (les anges) s'imaginent sans doute avec ces sottes jonchées de fleurs *enneiger* les diables brûlants!... » (Sie denken wohl mit solchen Blümelein — die heiszen Teufel *einzuschneien*.) Cela (les fleurs) ne se racornit pas seulement, cela brûle, (das schmilzt... und schrumpft vor eurem Hauch)! Cela s'approche en une lente pluie de flammes claires et empoisonnées (Schon schwebt's heran mit giftig klaren Flammen)... »

[*Le même* — se débattant sous la pluie de roses :] « Arrière, feux follets (Irrlichter fort!)... Oh! la maudite aventure! Est-ce donc là l'élément d'amour? Tout *mon corps est en feu* (Mir *brennt* der Kopf, das Herz, die Leber *brennt* »!)...

[*Les Anges :*] « Tournez-vous, flammes aimantes, vers la clarté! etc... (Wendet zur Klarheit — Euch, liebende Flammen —) » (trad. H. Lichtenberger, *Faust*, t. II. Renaissance *du Livre*, p. 193 et suiv.). On sait que Gérard donna en 1840 la traduction de l'épisode d'Hélène avec une réédition de sa traduction du *Premier Faust* (cf. F. Baldensperger, *op. cit.*). Il signale lui-même la « pluie de roses » dans son examen analytique des parties du *Second Faust* qu'il n'a pas traduites (cf. F. Baldensperger, p. 49), mais sans en indiquer ni la couleur ni la nature ignée.

L'imagination de Gérard peut d'ailleurs fort bien avoir associé au souvenir des roses du *Second Faust* l'image des roses que l'hagiographie chrétienne fait choir du ciel sur certains élus à l'heure de leur mort, comme c'était le cas pour sainte Rosalie.

2. *Antéros* (*les Chimères*, éd. Helleu et Sergent, p. 82).

avec *Aurélia*. On retrouve dans le second de ces sonnets le même ton blasphématoire, la même âpreté d'accent, la même hostilité contre le Dieu traditionnel que dans les vers d'*Artémis*. Il n'est pas douteux que Gérard y songe à lui-même et que ces vers soient l'expression voilée de son état d'âme. Ces accents dont la véhémence contractée fait paraître boursouflés et artificiels les blasphèmes les plus violents de Baudelaire révèlent un désespoir que ne suffiraient pas à expliquer la conscience que Gérard a de son état mental et l'angoisse qu'il ressent de nouvelles crises. Celui qu'il prend à partie avec cette violence, c'est Jéhovah, l'éternel vengeur du péché originel, le justicier biblique dont les châtiments implacables s'exercent sur la descendance de ses ennemis jusqu'à la septième génération. Le titre d'*Antéros* permet d'entrevoir les motifs de cette haine farouche. Pausanias distingue deux *Antéros :* celui qui présidait à l'amour partagé[1] et le « vengeur » de l'amour offensé à qui les Athéniens avaient élevé une statue en réparation d'un crime commis contre l'amour par un de leurs concitoyens[2]. Mais, évidemment, *Antéros* n'est ici qu'un symbole. En se comparant à l'innocent Abel aussi bien qu'à son frère maudit Caïn — dont il se réclame avant Baudelaire et Leconte de Lisle :

> « Sous la pâleur d'Abel, hélas ! ensanglantée,
> J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur »,

Gérard ne reproche pas à la Providence de l'avoir condamné à la solitude morale ; il ne s'agit pas ici de ses seules amours. Il semble faire grief à Dieu de n'avoir pas répondu à l'amour candide que, tel le pasteur ingénu fils de nos premiers parents, il nourrissait pour lui aux jours de son adolescence, de l'avoir abandonné à la pire détresse, de l'avoir traité en coupable.

Dans le second tercet :

> « Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur ;
> Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée... »,

le terme de Vengeur, tout en rappelant la divinité païenne, désigne évidemment l'ange déchu de la Bible et introduit dans le sonnet une note de satanisme qu'il faut interpréter comme un cri de désespoir plus encore que comme un mouvement de révolte. Par ces

1. Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 23. C'est à cet Antéros qu'il compare un des anges qui ornent à Saint-Denis le tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis (Gérard de Nerval, *les Illuminés :* Quintus Aucler, p. 400, éd. A. Marie. H. Champion, 1929).

2. Pausanias, *Ibid.*, I, 30.

vers Gérard se rattache à la race des vaincus et des maudits, restés fiers et indomptés dans leur défaite, à Antée aussi bien qu'au sombre Caïn, et à cette postérité d'Amalec, descendant d'Ésaü le déshérité, qui sera exterminée par celle de Jacob, le favori de Jéhovah[1]. Et aux sacrifiés de l'Ancien Testament il associe les dieux de Chaldée et de Phénicie détrônés par le Dieu d'Israël :

« Jéhovah ! le dernier vaincu par ton génie
Qui du fond de l'enfer criait : « O tyrannie ! »
C'est mon père Bélus ou mon aïeul Dagon. »

Bélus, le Bîlou des Chaldéens, le Baal de la Bible dont les prophètes de Jéhovah proscrivirent avec une si âpre obstination les idoles et les autels; Dagon, le dieu-poisson d'Ascalon, dont l'image se brisa à Asdod devant l'Arche d'alliance... Ainsi par deux fois Gérard s'insurge-t-il contre le Dieu de son enfance et de sa race.

* * *

Dans notre sonnet, Gérard substitue Artémis aux dieux de l'Orient. Pourquoi se tourne-t-il vers cette déesse lunaire et pourquoi l'invoque-t-il sous son nom grec? Est-ce le souvenir de la brodeuse métamorphosée en magicienne dans *Octavie?* sont-ce les brefs souvenirs helléniques de son voyage en Orient qui ont tourné l'imagination de Gérard vers la figure d'Artémis? Les titres de la plupart des sonnets publiés à la suite des *Filles du Feu* et celui même du recueil de vers, *les Chimères*, attestent le dessein exprès de Gérard de traduire ses pensées et ses sentiments sous le couvert d'allusions mythiques, pour la plupart empruntées à l'antiquité.

Si Gérard n'avait pas déjà entendu associer l'image de Diane à celles de sainte Rosalie et de Jenny sur le dessin mystique de 1841, on aurait plutôt attendu qu'il invoquât l'Égyptienne Isis dont il avait décrit, dans la *Phalange*, en 1845, le sanctuaire pompéien et le culte. Cette déesse lui est chère : il la rapproche à plusieurs reprises de la Vierge chrétienne et parle d'elle sur un ton de dévotion attendrie. Mais *Isis* est justement le titre de ces pages qu'il insère, elles aussi, à cette même époque, dans les *Filles du Feu*. S'est-il laissé arrêter par la pensée que dans un passage de cette étude, d'inspiration parfaitement rationaliste sous son allure poé-

1. Voir Genèse XXXVI, 12; Exode XVII, 15; — Samuel, I, 15, et I, v, 304. — Par là le sonnet d'*Antéros* se rattache à *El Desdichado*, comme pour l'évocation du dragon vaincu il fait songer à *Delfica*.

tique, il l'avait présentée comme une simple personnification de l'éternelle Nature[1]? N'a-t-il pas naguère, dans un joli paragraphe des *Illuminés*, analysé avec une fine ironie le mélange de crédulité et de scepticisme qui compose l'état d'esprit d'Apulée, le pittoresque auteur de l'*Ane d'or*, le dévôt mi-bateleur, mi-sincère de la déesse égyptienne, et ne semble-t-il point partager son scepticisme autant que son goût des symboles et du mystère[2]? Au demeurant, dans le chapitre d'*Isis* dont nous venons de parler, il reproduit le passage de l'*Ane d'or*, où la déesse, répondant aux prières de Lucius, lui révèle qu'elle est la divinité « unique » adorée sous « mille formes » : Diane-Dictynne en Crète, en Sicile Proserpine Stygienne... ailleurs... *Hécate*. — « Dès que tu auras franchi le sombre bord, tu ne cesseras encore de m'adorer soit dans *les ténèbres de l'Achéron* ou dans les Champs-Élysées », annonce-t-elle à son dévot[3]. Il s'agit évidemment ici d'une figure syncrétique qui unit les traits d'Isis-Hécate à ceux de Perséphone. La sœur brillante d'Apollon avait été de bonne heure identifiée à la déesse des sorcelleries nocturnes et des carrefours que peuplent les ombres des morts, et celle-ci, à son tour, en raison de sa nature de magicienne et de ses pouvoirs sur les habitants du « souterrain séjour », s'était peu à peu confondue avec Perséphone. Eschyle invoque Artémis-Hécate, Sophocle montre dans *Antigone* le messager priant conjointement la déesse des chemins (Énodia) et Pluton de contenir leur colère et Euripide appelle Hécate-Énodia : « fille de Déméter[4] ».

Ces assimilations se sont perpétuées à travers les lettres latines jusqu'à ces temps d'Apulée qui tendaient « de plus en plus à ramener au principe de l'unité les diverses conceptions mythologiques[5] ».

En choisissant comme titre du sonnet des *Chimères* le nom grec de Diane qui rappelle à la fois la divinité d'Éphèse et l'idole tau-

1. *Isis*, ch. VIII (dans les *Filles du Feu*. Paris, Giraud, 1853).

2. Gérard de Nerval, *les Illuminés* (1852) : Cazotte (cf. *Œuvres complètes*. Champion, 1929, p. 314-315).

3. Apulée, *Asini Aurei* lib. XI. Lyon, Sibylle de la Porte, 1587, p. 946. La traduction de Gérard est assez libre. Sur Isis-Hécate, cf. Macrobe, *Saturnales*, I, 20, et Ampélius, *Merveilles du monde*, cité par Préchac : *Ampeliana* (*Revue archéologique*, janvier-juillet 1920, p. 239) : « Est (Ephesi) *I* sidi Dianae fanum nobilissimum », rétabli par Préchac. Il n'est pas besoin de revenir après tant d'autres sur le penchant de Gérard à ce que les historiens des religions appellent le *syncrétisme* (A. Marie, *Gérard de Nerval*, p. 204-205).

4. Gérard a pu trouver ces rapprochements dans la *Symbolique* de Creuzer qui avait paru à Leipzig en quatre volumes, en 1810 et 1812, et que Guigniaut avait traduite en dix volumes (1825-1851) sous le titre de *Religions de l'antiquité*.

5. *Isis*, c. VIII, p. 117.

rique, Gérard a sans doute voulu auréoler l'image de l'unique et « insaisissable déesse », des « mystiques splendeurs du ciel d'Asie[1] ». Mais c'est bien en qualité de souveraine des enfers qu'il invoque Artémis sous le nom de « sainte de l'abîme ».

Un fragment d'*Aurélia*, supprimé à l'impression, mais cité par M. Aristide Marie, laisse entrevoir la gestation de cette poétique périphrase. « Plus calme au milieu de mes sœurs d'infortune qui traçaient sur le sable ou sur le papier des hiéroglyphes que je croyais voir se rapporter à mes idées, j'ai essayé de retracer l'image de la divinité de mes rêves. Sur une feuille imprégnée du suc des plantes, j'avais représenté la reine du Midi telle que je l'ai vue dans mes rêves, telle qu'elle a été dépeinte dans l'*Apocalypse* de l'apôtre saint Jean. Elle est environnée d'étoiles et coiffée d'un turban où éclatent les couleurs de l'arc-en-ciel. Sa figure aux traits placides est de teinte olivâtre; son nez a la courbure du bec de l'épervier. Un collier de perles roses entoure son col[2]... »

M. A. Marie rapproche cette représentation mythique d'Aurélia du dessin conservé par Maxime du Camp. Gérard entendait représenter la femme mystérieuse qui apparaît au chapitre XII de l'*Apocalypse*, « enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds et une couronne de douze étoiles sur la tête », et qui, après avoir mis au monde l'enfant qui doit paître toutes les nations avec une verge de fer, échappe sur deux grandes ailes d'aigle à la poursuite du dragon céleste. Dessin et description sont des manifestations de la première crise. Mais, sur le dessin comme dans notre sonnet, la reine des Ombres remplace la reine du Midi. Il est vraisemblable que le souvenir de ces « fantasmagories » a incité Gérard à désigner Artémis-Perséphone par cette périphrase à résonance apocalyp-

1. *Aurélia*, 1re partie, c. III, p. 151. A d'autres égards et sous son aspect de chasseresse, la figure de Diane, liée à ses souvenirs du Valois, a toujours enchanté Gérard (voir *la Pandora*, p. 26 et 27, et *Petits Châteaux de Bohême*, H. Champion, p. 193). C'est avec le port de Diane qu'il se représente Adrienne, « développant sa taille élancée » (*Sylvie*, ch. II), et c'est peut-être pour avoir vu dans ses jeunes années Mme de Feuchères en chasseresse comme sur le tableau de Heurteux au musée Condé (A. Marie, *Gérard de Nerval*, planche, p. 82) qu'il l'a transfigurée comme on sait et qu'elle est devenue, avec la mystérieuse Delphine et Louise de Jonquières, un des éléments du romanesque personnage d'Adrienne.

2. A. Marie, *Gérard de Nerval*, p. 176. Dans *Aurélia*, ce fragment paraît avoir été remplacé par le passage suivant : « Une figure dominait toujours les autres : c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité, telle qu'elle m'était apparue dans mon rêve. *Sous ses pieds tournait une roue, et les dieux lui faisaient cortège.* Je parvins à colorier ce groupe en exprimant le suc des herbes et des fleurs. » Les mots soulignés font songer au premier vers d'*Artémis* (*Aurélia*, 1re partie, ch. VII).

tique. Sans doute songeait-il aussi à la prière de Lucius à Isis dans l'*Ane d'or :* « Tu quidem *sancta* et humani generis sospitatrix perpetua... quae... salutarem porrigas dextram, quae fatorum etiam inextricabiliter contorta retractas licia », et au passage où le dévot décrit en termes voilés les épreuves de l'initiation : « Accessi confinium mortis, etc.[1]... » Quoi qu'il en soit, le dernier mouvement de Gérard est pour *opposer* la déesse d'en bas à la *sainte* chrétienne, voire pour revendiquer au profit de la première le titre par lequel les dévots de la seconde exaltent sa gloire et expriment sa puissance d'intercession.

* * *

Jusqu'au moment où Gérard écrit *Artémis*, il a visiblement conçu sainte Rosalie, à l'instar du moine d'Hoffmann, comme le symbole sacré de son amour, l'expression céleste de la femme idéale dont il poursuit les traits en diverses incarnations terrestres. En rapprochant son nom de celui de Circé sur le carnet de voyage du *Mentor*, il semblait, nous l'avons vu, vouloir opposer la sainte à la magicienne et l'image du remords au souvenir de la faute. Dans *El Desdichado*, en dépit des pages d'*Octavie* où il raconte la tentation de suicide qui envahit son âme tandis qu'il errait sur le Pausilippe après la nuit de plaisir, c'est dans le souvenir de ce séjour à Naples que Gérard se réfugie pour échapper à l'emprise de la douleur.

> « Dans la nuit du tombeau toi qui m'as consolé,
> Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
> La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé. »

A qui s'adresse-t-il? A la sainte? A Aurélia? Son imagination les confond-elle encore comme sur le dessin de 1841? Cette fleur tant aimée est-elle déjà la rose trémière d'*Artémis* et d'*Aurélia?* Est-elle la rose de Sienne dont il a tressé de romanesques couronnes à la sainte napolitaine?

Et, dans le dernier vers que M. Léon Daudet appelle lyriquement « un des rubis de notre littérature, un flamboiement de coucher de soleil » :

> « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée »,

1. Apulée, *l'Ane d'or*, l. IX. — Cf. Gérard de Nerval, *les Illuminés*, éd. J. Marsan (*Œuvres complètes*, H. Champion, variante à la p. 318 tirée de l'*Artiste* de 1845) : « De même que la pure déesse des platoniciens protège l'imprudent Lucius dans le roman d'Apulée, la mère de Dieu sauve le héros de Cazotte (dans le *Diable amoureux*) des tentatives du charmant démon qui l'obsède et donne à l'image et au souvenir de sa mère le pouvoir d'arrêter sa marche vers l'abîme » (éd. A. Marie, *Œuvres complètes*, variantes, p. 472).

faut-il reconnaître, dans la sainte, Adrienne, l'imaginaire religieuse de Saint-Sulpice-au-Désert (*Sylvie*)? Faut-il une fois de plus y retrouver sainte Rosalie[1]? La sainte, la fée; deux aspects de son amour : l'amour idéaliste et épuré, l'amour passionné et torturant.

Que s'est-il passé pour que, dans *Artémis*, Gérard renie la sainte ou même la brave? Suivons, pour tenter de le comprendre, les mouvements du cœur du poète dont l'expression emplit les quatorze vers d'*Artémis*. Nous sommes en 1853 : Jenny est morte depuis onze ans. Or, voici qu'un soir il songe à ses amours défuntes, tandis que sonne la première heure après minuit... Heures, incarnations de la femme aimée se mêlent et se confondent dans ce cerveau pour qui tout est symbole.

> « *La Treizième* revient : c'est encor *la première*
> Et c'est toujours *la seule* ou c'est le seul moment[2]. »

La *treizième :* nombre fatidique auquel Gérard faisait allusion dans son carnet de voyage, chiffre par excellence du « recommen-

1. M. Paul Gautier, dans un intéressant essai d'exégèse d'*El Desdichado* (*Figaro littéraire*, 15 mars 1930), voit dans la *fée* la personnification poétique de Jenny Colon. Mais M. Pierre Audiat (*op. cit.*, p. 117) observe que Gérard fait allusion à Mélusine qui, surprise au bain par son époux sous sa forme originelle de femme-serpent, est répudiée par lui et s'envole en criant piteusement et lamentant « de voix seraine ». Dans ces vers, la fée, comme la Pythie dans la dédicace de *la Bohéme galante* à A. Houssaye, paraît être l'âme même du poète désespéré par la ruine de son amour. Sur Mélusine, voir *l'Histoire de la belle Mélusine* par Jean d'Arras, rééditée à Paris, chez Jeannet, libraire, M DCCC LlV, p. 357-360 : « Comment Mélusine s'envola de Raimondin en forme d'un serpent... »

2. Maurice Barrès (*Enquête aux pays du Levant*, t. I, p. 298) aimait à rêver que Gérard avait conçu les vers d'*Artémis* au cours de son voyage en Orient devant une inscription latine gravée au XII^e^ siècle par un chevalier sur les murs de la chapelle de Qalaat-el-Hoesn (Syrie) : « Ultima sit prima », etc...; mais l'inscription paraît n'être qu'un ingénieux logogriphe. — Gérard a formulé lui-même sa conception du synchronisme idéal que reflètent les quatrains d'*Artémis* dans l'introduction qui précède sa nouvelle traduction de *Faust* enrichie de l'épisode d'Hélène (1840) : « Il serait consolant... de penser que rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par l'âme, synchronisme divin qui nous ferait participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup d'œil tout l'avenir et tout le passé » (Gérard de Nerval, *les Deux « Faust » de Goethe*, éd. F. Baldensperger. H. Champion, 1932, p. 228). — Une phrase de l'introduction du *Voyage en Orient* montre Gérard partagé entre les sollicitations de l'univers sensible et une conception idéaliste de la vie qui rappelle le mot d'Arnobe : « Sommes-nous parfois éveillés ou cela même qu'on appelle veiller ne serait-ce qu'une part d'un sommeil continu? » (cité par Bossuet, *Sermon sur la mort*, 1^er^ point, *sub finem*) et la philosophie de Fichte et d'Hegel : « Il ne m'a pas suffi de mettre au tombeau mes amours de chair et de cendre pour bien m'assurer que c'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes » (1851).

cement », image transparente d'un unique amour qui, en des objets distincts, s'adressait au prototype auquel ils ressemblaient.

Ce serait interpréter bien grossièrement sa pensée que de se laisser prendre au chiffre douze et d'y voir le nombre des visages qui ont fait battre son cœur. Douze est un nombre sacré. Les dieux de l'Olympe sont douze : douze sera le chiffre de son Panthéon amoureux. Et douze est aussi le nombre des mois entre lesquels les calculs humains répartissent la course cyclique du soleil ; douze est le nombre des heures qui divisent le cadran sur lequel se règle notre activité quotidienne. Mais la durée et les apparences qui s'y déroulent ne sont que les aspects que notre esprit fragmentaire peut seuls percevoir de la réalité unique. Et là-dessus le poète semble se demander si sa propre existence et son roman amoureux ne seraient pas un des épisodes de l'aventure toujours renouvelée d'Isis, la déesse unique et « myrionyme », et de son divin et royal amant Osiris :

« Car es-tu reine, ô toi... »

(La déesse, quand elle faisait à un de ses fidèles la faveur de lui apparaître, lui montrait le visage de la femme qu'il aimait. Inversement ne serait-ce pas l'image de la déesse que Gérard a fini par se persuader poétiquement qu'il cherchait dans les traits de diverses femmes?)

Mais, s'il en est ainsi et que les événements de la vie terrestre ne soient que les remous passagers d'une marée éternelle, si toutes les figures aimées sont les aspects imparfaits d'une unique femme, « fatale » au sens étymologique du mot, n'y a-t-il pas lieu de s'attacher à la réalité profonde par delà les vaines apparences? Là réside l' « Idée de la beauté » que Gérard adorait en Jenny ; là il retrouvera celle à laquelle il est prédestiné et dont il ne saurait craindre de partager l'amour avec un autre :

« Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement. »

Cette amante immortelle et sûre attend Gérard par delà le tombeau, tenant en main une rose trémière, symbole des renaissances infinies et des espoirs qui triomphent du temps et de ce semblant d'éclipse de la flamme vitale qui effraie les humains et qu'ils nomment la mort. Pensée apaisante et exquise (« ô délice ! »), malgré les douloureuses révoltes d'un cœur de chair qui ne se résigne pas à la séparation momentanée (« ô tourment! »)[1]. A ce moment de sa

1. Même mouvement balancé dans la première des phrases qui relient les lettres à Jenny à *Aurélia* dans l'édition de la *Revue de Paris* (février 1855) : « O

méditation, la pensée de Gérard se tourne vers d'autres roses, symbole d'espoirs qui l'ont abusé. Qu'est-ce qui oriente son esprit vers ces fleurs? Ici encore essayons de remonter aux sources. Le lecteur de Gérard qui connaît les *Élixirs du diable* est tenté de voir aussi dans l'apparition de la rose trémière un souvenir, proche ou lointain, d'Hoffmann[1]. Dans le *Rêve et la vie*, Aurélia apparaît à Gérard dans un jardin de féerie, enlaçant une rose trémière, puis se confondant avec la rose qui s'agrandit soudain aux proportions du jardin, puis de l'espace tout entier. M. Pierre Audiat pense que l'origine de cette apparition doit être cherchée dans le passage du *Pot d'or* d'Hoffmann, où Anselme, de sa prison de verre, aperçoit une forêt enchantée aux formes évanescentes[2]. Hypothèse plausible : dans les deux cas une image précise se défait et se transforme en vision irréelle. Mais n'y aurait-il pas dans la page d'*Aurélia* contamination de deux souvenirs? Dans les *Élixirs du diable*, Médard, revenu au couvent à son retour de Rome, est la proie d'une longue hallucination. Il se voit couché sous la tonnelle du jardin du couvent de B..., localité où se trouve le château du père d'Aurélie; il rêve qu'il subit le martyre, puis sa pensée se dissocie de lui et lui tient des propos du symbolisme le plus délirant; il entend ricaner la voix diabolique de son double; enfin, il lui semble que dans le crépuscule se dresse la haute figure du Christ dont le sang baigne tous les hommes sauf lui et il implore désespérément son salut. « Alors il y eut un mouvement dans les buissons; une *rose*, *hautement* colorée d'une flamme céleste, dressa sa tête et regarda Médard avec un doux sourire angélique; un suave parfum se répandit autour de lui et ce parfum était le merveilleux éclat du plus pur éther printanier. »

Le moine entend alors des phrases sibyllines qui semblent lui promettre la rédemption. « *On eût dit que la rose avait prononcé ces paroles, mais la rose était une charmante silhouette de femme.* Vêtue d'une robe blanche, avec des roses tressées dans sa brune chevelure, elle vint au-devant de moi. « Aurélie », m'écriai-je, m'éveillant de mon rêve. Un parfum de roses remplissait merveilleusement ma cellule et je crus apercevoir distinctement Aurélie qui me

bonheur! ô tristesse mortelle! Ces caractères jaunis, ces brouillons effacés... c'est le trésor de mon seul amour » (cité par P. Audiat, *op. cit.*, p. 7).

1. Il est d'ailleurs vraisemblable que Gérard a songé aussi aux roses miraculeuses qui assurent le retour à la forme humaine de Lucius dans *l'Ane d'or*. Et peut-être la rose trémière n'en est-elle que la transposition poétique (cf. *Sylvie*, I : « L'homme matériel (aux temps romantiques) aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis »), enrichie de souvenirs d'Hoffmann.

2. Hoffmann, *Contes fantastiques*. Cf. P. Audiat, *op. cit.*, p. 51.

regarda d'un air grave et qui ensuite sembla s'évaporer parmi les rayons du matin pénétrant dans ma cellule. Je fus bien obligé de considérer que ce n'était là qu'une illusion de mes sens surexités. Je reconnus alors la tentation du démon et ma faiblesse encline au péché. Je me hâtai de quitter ma cellule et j'allai prier avec ferveur à l'autel de sainte Rosalie. »

Le mouvement de Gérard est à l'opposite de celui de Médard. Est-il impossible d'imaginer la genèse de ce revirement convulsif par lequel Gérard prend le contre-pied de son romanesque semblable? Le premier tercet d'*Artémis* atteste le souvenir toujours vivace dans l'esprit de Gérard de sa dernière entrevue avec Jenny (Bruxelles, 1840). Comment l'eût-il laissé échapper en 1853, à une époque où, comme s'il pressentait sa fin prochaine, il rassemblait dans *Sylvie*, dans les *Petits Châteaux de Bohême*, dans les *Filles du Feu*, les *Promenades et Souvenirs* et les *Amours de Vienne* enrichis de la première partie de *Pandora*, ses souvenirs, transformés par le mirage et présentés comme l'auréole de poésie et de rêve de son aventure amoureuse? L'image de sainte Rosalie devait refleurir dans son imagination, liée à la vision de Sainte-Gudule. Sans doute rappela-t-elle au poète la prière, que dans les *Élixirs du diable*, Médard adresse à la sainte dans une heure de semblable détresse. Car l'âme de Gérard, durant ses dernières années, a été obsédée par des doutes torturants touchant l'au-delà de sa vie terrestre. Songe-t-il, en écrivant *Artémis*, comme le jour où il alla se prosterner éperdument au pied de l'autel de Notre-Dame-de-Lorette, que « la Vierge est morte » et que « le Christ n'est plus »? Tout lui manque : l'amour l'a fui; la foi qui le soutiendrait est absente de son âme; il sent avec terreur les progrès de la folie menacer avec son génie ses lendemains temporels, ses moyens de subsistance et sa force de production. Mais surtout il a perdu l'espérance d'un salut que son imagination, nourrie de l'idéalisme le plus échevelé, avait conçu selon une formule vague, mi-chrétienne, mi-platonique, formule dont la rédemption de Médard est à ses yeux moins la traduction romanesque que la symbolique figuration. Quel réconfort lui reste dans ses terribles combats intérieurs? dans les accès de remords que fait naître en son âme la pensée de sa faute mystérieuse envers Aurélia? dans les reproches qu'il se fait à ses heures de délire d'avoir renié une religion à laquelle pourtant sa raison refuse de croire, d'avoir essayé témérairement de pénétrer des secrets interdits à la curiosité humaine, d'avoir mésusé de la vie? dans tous les déchirements que suscite en son cœur le conflit d'une intelligence détournée par Volney et Dupuis des croyances chrétiennes et d'une

sensibilité que l'hérédité et la formation première ont pour jamais rivée aux images et aux émotions du catholicisme traditionnel[1]? Sainte Rosalie, Aurélie ont sauvé Médard. Gérard, lui, se sent abandonné. Sa prière a été vaine. La sainte n'a point intercédé pour lui, son Aurélia n'est pas devenue sœur Rosalie; Jenny n'était pas Adrienne; vide est le ciel de l'amour.

A présent, la sainte des *Élixirs du diable* est à ses yeux l'image même de l'obsession, principe de son malheur, le symbole exécrable de ces fatales ressemblances[3] qui, en faisant de lui l' « amoureux d'un type éternel », l'ont mené à cet abîme de rêves douloureux, de doutes et de tourments, où se meurtrit son cœur et où s'abolit sa raison. Comment expliquer autrement ces « feux » qui emplissent si étrangement les mains de la sainte :

« Sainte napolitaine aux mains pleines de feux... »,

et dont ni l'hagiographie ni l'iconographie ne peuvent justifier la présence? Nous venons de rappeler la scène de cauchemar au terme de laquelle Médard voit Aurélie lui apparaître. « Séparé de son propre moi », il a entendu sa pensée lui crier par allusion à son imaginaire martyre ces propos délirants : « Le sang du martyr a-t-il été versé? Je veux clarifier et colorer l'eau impure et alors le *feu* qui a triomphé de la lumière le couronnera. » Mais son cadavre hideux semble se dresser devant ses propres yeux et lui répondre : « Pensée folle et aveugle; il n'y a pas de combat entre la lumière et le *feu*, mais la lumière est le baptême du *feu* par le rouge que tu as essayé d'empoisonner... » Plus loin, la rose mystérieuse qui apparaît à Médard, étreint par l'angoisse de la damnation, prononce ces phrases sibyllines : « Ce n'est pas le *feu* qui a vaincu; il n'y a pas de combat entre la lumière et le *feu*. Le *feu* est le symbole qui éclaire le pécheur. » Gérard songeait-il simplement aux feux torturants que l'image, toujours vainement poursuivie, avait allu-

1. M. A. Marie, dans son introduction aux *Illuminés* (H. Champion, p. XXVIII-XXXI), étudie en quelques pages denses et émouvantes l'attitude de Gérard à l'égard du christianisme dans les derniers temps de sa vie et M. Henri Clouard (*op. cit.*, p. 187-254) évoque, sans romancer le sujet, les angoisses et les doutes de Gérard avec une force pathétique et met en relief avec raison l'héroïsme de l'écrivain que dissimule à la plupart des lettrés le charme et le halo de rêve qui entoure son image.

2. Cf. *Élixirs du diable* : « C'était sainte Rosalie, l'image *fatale* de mon couvent! Ah! j'aperçus Aurélie! » (p. 259). Cette image d'Aurélie jette aussi Médard dans une crise de désespoir : « Je hurlai de détresse : « Je suis maudit... C'est l'enfer; c'est l'éternelle damnation à laquelle, maudit pécheur, je suis voué! »

més dans son âme? Fait-il une allusion ironique à ce passage des *Élixirs du diable* et nargue-t-il ce *feu* « qui sauve le pécheur » et qui n'assurera pas son salut à lui, Gérard? Ou, plus simplement, évoque-t-il, en leur donnant une obscure valeur mystique, les feux du couchant embrasant la cathédrale de Bruxelles et en fait-il le mystérieux attribut de la sainte dont Hoffmann lui a fourni la symbolique image? En tout cas, sainte Rosalie lui apparaît uniquement puissante pour sa perte. Et Gérard tend le poing vers son Dieu, le Dieu chrétien, dans le temps même qu'il le nie. C'est un geste bien romantique. Mais comment ne pas être ému par la douleur atroce qu'il révèle?

* * *

Gérard a réagi de deux manières aux heures de désespoir mystique. Il a eu des mouvements d'angoisse : « Et si l'on vous bouche les portes de la rédemption? » écrit-il sur le carnet dont le contenu fut publié par l'*Artiste* du 13 mai 1855. Mais les cris de haine et de désespoir que sont les sonnets d'*Artémis* et d'*Antéros* sont isolés dans l'œuvre du doux et tendre poète. Les sentiments qu'il nourrit à l'égard de la religion de son enfance, en dépit de la foi perdue, et qui s'épanchent spontanément quand une accalmie laisse luire un rayon de paix dans son ciel, il faut les chercher dans la belle et mélancolique phrase souvent citée de son *Quintus Aucler*[1] : « S'il était vrai, selon l'expression d'un philosophe moderne, que la religion chrétienne n'eût guère plus d'un siècle à vivre encore, ne faudrait-il pas s'attacher avec larmes et avec prières aux pieds sanglants de ce Christ détaché de l'arbre mystique, à la robe immaculée de cette Vierge mère — expression suprême de l'alliance antique du ciel et de la terre — dernier baiser de l'esprit divin qui pleure et qui s'envole? »

Mais, à cette heure, qu'attend Gérard d'Artémis et de son ténébreux royaume? De quel aspect du destin les divinités de l'abîme sont-elles pour lui le symbole? Faut-il voir dans le dernier vers d'*Artémis* un cri de désespoir absolu[2]? Attend-il de la déesse, comme Lucius, qu'elle délie les fils inextricablement emmêlés du destin[3]? Escompte-t-il d'ineffables consolations de ce songe continu que les hommes appellent la folie et qui ouvre les « portes

1. *Les Illuminés :* Quintus Aucler (*Œuvres complètes.* H. Champion, p. 401).
2. *Le Christ aux Oliviers :* « Frères! je vous trompais! Abîme! Abîme! Abîme! »
3. Cf. la citation de la variante des *Illuminés :* Cazotte.

d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible[1] » ? Dans cet état qu'il a peine, dit-il dans sa lettre à A. Dumas, à appeler une maladie, « l'imagination *lui* apportait des délices infinies ». A. Barine observe qu'avant lui Charles Lamb déclarait à Coleridge qu'on n'avait pas goûté « la grandeur et tout l'emportement de la fantaisie si l'on n'avait pas été fou[2]. » N'est-ce pas à un de ses rêves de la clinique Blanche que Gérard doit la grande consolation de sa vie douloureuse, cette apparition de la « divinité de *ses* rêves » surgissant brusquement du cœur d'une étoile pour lui annoncer la fin prochaine de ses épreuves mystiques[3] ? Ou encore espère-t-il qu'une existence ultra-terrestre lui rendra son unique amour comme les Enfers faillirent rendre Eurydice à Orphée? C'est ce que pourrait laisser croire une lettre de Gérard au docteur Émile Blanche, en date du 27 novembre 1853, bien qu'il y use du vocabulaire chrétien : « Je voulais trop faire en bravant la mort. C'est dans une autre vie qu'elle me rendra celle que j'aime. Ici je n'écoute plus la voix d'un songe, mais la promesse sacrée de Dieu... » C'est ce qu'on peut inférer aussi, nous l'allons voir, d'une variante de *la Pandora*. Gardons-nous de vouloir amener à une clarté trop précise une pensée d'ailleurs moins obscure à elle-même que soucieuse de s'abriter sous le voile pudique et prestigieux du symbolisme et de la poésie. Il semble pourtant que le dernier vers d'*Artémis* oppose délibérément à la conception chrétienne du salut la formule « orphique » selon laquelle Gérard interprétait les mythes du *Second Faust*[4].

Du moins, les tercets d'*Artémis* nous apparaissent-ils au terme de nos recherches comme le second volet brusquement découvert d'un diptyque aux panneaux contrastés. L'hiatus qui les sépare en apparence des quatrains, cette soudaine brisure de la ligne du sonnet, loin d'en rompre l'unité et d'en faire un assemblage capricieux de parties disparates, souligne les deux faces d'un sentiment unique. En donnant à sa pièce de vers l'apparence d'une antithèse violente, Gérard a sciemment usé d'un moyen de pathétique étrange et d'abrupte beauté. Il y exprime des sentiments aberrants, des rêves qui dépassent ou contredisent la raison? Sans doute, mais son esprit les a captés et son art les a exploités avec une lucidité parfaite et une sûreté impeccable. C'est ce que M. Henri Clouard

1. *Aurélia*, I, 1.
2. A. Barine, *Névrosés* (*Gérard de Nerval*, p. 326).
3. *Aurélia*, lettre XV : « La joie que ce rêve répandit dans mon esprit me procura un réveil délicieux. »
4. Gérard de Nerval, *les Deux « Faust » de Goethe*, 2e avant-propos, par M. F. Baldensperger, p. 219.

traduit par cette jolie formule : « Chez Gérard de Nerval la logique des fous était la logique des poètes. »

*
* *

M. Aristide Marie et M. Pierre Audiat ont fortement montré le lien qui rattache *Artémis* aux rêveries morbides d'*Aurélia*. *Artémis, la Pandora, les Filles du Feu* et *Aurélia ou le Rêve et la vie*, écrits ou rassemblés à la même époque (1853-1854) procèdent de la même inspiration. L'esprit de Gérard, dominé désormais par sa conception mystique de l'existence, ramasse autour du moment culminant de sa vie (1838-1842) tous ses souvenirs qu'il élabore et transforme en autant de symboles et de signes. La folie a libéré définitivement de toutes contraintes la tendance qui le poussait dès longtemps à transposer les figures réelles en images mythiques et en avertissements mystiques. Poèmes, souvenirs du séjour à Vienne, recueil de nouvelles, description analytique et émue de « l'épanchement du rêve dans la vie », toutes ces œuvres étaient destinées, dans sa pensée, à former un système lié. Paul Lacroix a publié en 1897[1], d'après un autographe de Gérard, la liste que celui-ci avait dressée de ses propres œuvres aux derniers mois de sa vie. On y voit figurer en tête de la rubrique : « Ouvrages commencés ou inédits », la mention : *Artémis ou le Rêve et la vie*. On s'explique qu'*Aurélia* ait reçu d'abord un pareil titre si l'on songe que Gérard annonçait l'ouvrage comme le récit d'une « descente aux enfers[2] ». Et l'on sait que les *Chimères* ont paru à la suite des *Filles du Feu* qui contiennent, entre autres nouvelles — avec *Sylvie* — *Octavie* et *Isis*. Quant à *la Pandora*, Gérard se proposa d'abord de la donner comme la dernière des *Filles du Feu*. Puis, modifiant ses projets, il songea à la publier à la suite des lettres à Jenny incorporées à *Aurélia*[3]. Les dernières pages de cette étrange *Pandora*, où le spectre grandissant de la folie se dresse soudain devant le lecteur effrayé, peignent une Jenny de cauchemar sous les traits de la danseuse viennoise qui finit par s'identifier elle-même à la créature néfaste dont la figure est liée à la légende de Prométhée. Gérard transpose sur le plan du mythe le souvenir de sa der-

1. A. Marie, *Bibliographie de Gérard de Nerval*. H. Champion, p. 15.

2. Lettre à A. Dumas, préface aux *Filles du Feu* (1854).

3. *La Pandora*, édition complète donnée par A. Marie. Paris, chez M^me^ Lesage (collection Le Sage et ses amis), 1925. La première partie parut dans le *Mousquetaire* le 31 octobre 1854, notes et variantes : notes à la p. 58).

nière entrevue avec Jenny[1]. L'amour qu'il a nourri pour celle-ci n'a-t-il pas fait le malheur de sa vie terrestre[2]?

Mais dans la version manuscrite de *la Pandora*, citée dans les notes par M. Aristide Marie (note *c*, p. 61), figure le passage suivant qui ne se trouve pas dans la version du *Mousquetaire :* « Adieu aussi, Ville enfumée qui t'appelais Lutèce et que le doux nom d'Aurélia remplit encore de ses clartés. — Amor y Roma! Palladium sacré, reste à jamais inscrit sur la tombe d'*Artémis*... » M. Marie note que Gérard a bâtonné au crayon le nom final et l'a remplacé par les mots « sur sa tombe ». *Amor*, c'est à-dire le mot *Roma* retourné, a probablement été le nom secret de la Ville Éternelle et l'on sait que dans les croyances magiques la connaissance d'un tel nom donnait un pouvoir sans limites à celui qui l'avait surpris sur celui qui le portait. Faut-il croire que Gérard bâtonne le mot Artémis et supprime du texte définitif le nom d'Aurélia pour ne point révéler le nom secret par lequel il désigne celle qu'il aime? Il reste que, dans ce brouillon de *la Pandora*, le salut apparaît à Gérard lié au souvenir de Jenny, elle-même devenue identique à la souveraine des mânes qu'il invoque dans le sonnet des *Chimères*. Déjà, dans les vers d'*Artémis*, les deux images tendent à se confondre, mais les rigueurs du genre d'expression choisi contraignent Gérard à recourir au procédé plus subtil des images qui se répondent. Car on ne peut douter que la figure de « celle qu'il aima seul,... la mort ou la morte », n'ait grandi dans sa pensée au point de devenir « la sainte de l'abîme » du dernier vers. Et cette correspondance atteste elle aussi l'unité profonde du sonnet.

On le voit, au dernier stade de la vie mentale de Gérard, les éléments du délirant trinôme que constituait le dessin mystique de 1841 se dissocient et se recomposent fantastiquement, prenant à chaque fois une valeur nouvelle. Sainte Rosalie en est venue à représenter le triomphe agressif du dernier en date des dieux, le Dieu protecteur de l'innocence gratuite et des bonheurs immérités. Jenny est tantôt une demi-divinité artificieuse et maléfique et tantôt se confond avec Artémis, ultime espérance de Gérard qui s'est tourné vers elle devant le silence du ciel chrétien, et, sous ce dernier aspect, elle finit par se fondre dans l'image suprême d'Aurélia.

1. *La Pandora*, p. 55, et P. Audiat, *op. cit.*, p. 112. La variante que donne M. Audiat montre à l'évidence que la scène finale du récit se place à Bruxelles : « Je n'ai revu la Pandora que l'année suivante dans une froide capitale du Nord. Je traversais la place où tombèrent les têtes des comtes d'Egmont et de Horn » (cf. le carnet de voyage de 1840 : « Elle je l'avais fuie, je l'avais faite grande »).

2. Cf. *Octavie :* « Celle dont j'avais cru fuir l'amour *fatal* en m'éloignant de Paris. »

Du complexe primitif s'est dégagé, en effet, ce complexe nouveau : Aurélia, à la fois la rose, la morte et la sainte, en qui survit, avec le souvenir d'Adrienne et le pouvoir d'intercession de sainte Rosalie dépossédée, quelque chose de Jenny, mais d'une Jenny épurée des faiblesses inhérentes à la condition mortelle et, comme E. Poe dans le sonnet de Mallarmé, rendue par l'éternité à son essence véritable.

Par contre, les derniers feuillets d'*Aurélia*, trouvés manuscrits sur le cadavre de Gérard, montrent la « divinité de *ses* rêves » associée de nouveau aux espérances chrétiennes. Elle lui apparaît pour l'assurer au nom de la Vierge que celle-ci a écouté ses prières. Puis, dans une suite de tableaux délirants, Gérard voit le Messie vainqueur de la mort chevauchant entre lui et Aurélia. Et, tandis que celle-ci, Diane d'Apocalypse, touche de sa « houssine légère » « les portes de nacre de la Jérusalem nouvelle », le ciel s'ouvre et Gérard y lit le mot *pardon* signé du sang de Jésus-Christ. (Ce dernier trait rappelle une fois de plus l'hallucination mystique du capucin Médard.)

Ces aspects mouvants et contradictoires des figures symboliques, les soubresauts que traduisent *Artémis* et *Aurélia*, ces bonds désordonnés de la pensée et du cœur de Gérard, autant de manifestations assurément de la cyclothymie qui motiva les deux derniers internements du poète[1].

C'en est un autre exemple que le passage de l'inspiration d'*El Desdichado* à celle d'*Artémis*. Car *Artémis* est, par rapport à *El Desdichado*, une manière de palinodie. Ce dernier sonnet montre Gérard se consolant, une fois son deuil exhalé, au souvenir romanesque de son voyage d'Italie et plus encore en songeant avec un émerveillement ingénu aux vies imaginaires qu'il a vécues dans l'ivresse du rêve :

« Suis-je Amour ou Phébus? Lusignan ou Biron[2]? »

Et la pièce s'achève dans un mouvement d'ascension triomphale, sur un cri d'allègre fierté : deux fois il est sorti « vainqueur » de sa lutte contre les ténèbres, deux fois il en a rapporté des œuvres qui vont auréoler son nom du prestige d'une poésie étincelante et étrangement neuve. Inverse est le mouvement d'*Artémis*. Aux accents tendres et voilés, aux rêveries crépusculaires, à l'alanguissement apaisé qu'elles amènent succèdent de brusques défis, des révoltes crispées, des blasphèmes et la plongée délibérée aux mystères des abîmes comme dans un suprême refuge. Le sonnet

1. P. Audiat, *op. cit.*, p. 21.
2. *El Desdichado* parut dans le *Mousquetaire* du 10 décembre 1853.

qu'A. Dumas présenta aux lecteurs déconcertés et ravis du *Mousquetaire* appartient à la veine euphorique d'*Angélique*, de *Sylvie*, d'*Horus* et de *Delfica*. On peut, au contraire, ranger *Artémis*, *Anteros*, la deuxième partie de la *Pandora* et les passages les plus troubles et les plus douloureux d'*Aurélia* sous le même chef que les pages du carnet publié dans l'*Artiste* après la mort de Gérard. *Artémis* est le cri le plus pathétique de « la fée ».

François Constans.

NOTE SUR DEUX VERS DE VICTOR HUGO

« La lice est pavoisée, et sur les banderoles
On lit de fiers conseils et de graves paroles :
« Brave qui n'est pas bon n'est brave qu'à demi. »
— « Soyez hospitalier, même à votre ennemi :
Le chêne au bûcheron ne refuse pas l'ombre. »

Ces deux derniers vers, dans *l'Aigle du casque*, sont empruntés à l'*Hitopadeça*, recueil de fables hindoues (« l'instruction salutaire »). Le poète en a trouvé la traduction dans un article de Lancereau sur l'*Hitopadeça* (voir dans l'édition de la *Légende des siècles* par Paul Berret, Hachette éditeur).

« Fiers conseils et graves paroles » apparaissent étrangement mélangés, si l'on songe aux derniers vers. On ne se doutait pas que les rudes barons anglo-saxons de l'époque légendaire fussent si sentimentaux.

En réalité, le poète, s'il avait réfléchi, se serait abstenu. Il n'a vu dans cette citation qu'un ornement. Or, cette sentence, en réalité, est bien autre chose. Historiquement, elle est, on peut dire, strictement bouddhique : elle appartient à une transformation durable de la conscience hindoue. Qu'on se souvienne de la « non-résistance au mal » que préconisait Gandhi. Elle est autre chose qu'une gentillesse oratoire : elle est donc assez déplacée dans *l'Aigle du casque*. Le poète aurait trouvé dans l'*Hitopadeça* dix sentences pour une qui convenaient mieux à son dessein.

Les lecteurs familiers avec les éléments du sanscrit trouveront le texte original dans Bergaigne, *Manuel pour étudier la langue sanscrite*. Paris, Vieweg, 1884, p. 4, sentence 5. Le texte ne présente pas de difficultés.

E. Duchesne.

A PROPOS DE KANT EN ANGLETERRE

L'histoire des idées et des formes littéraires, raison d'être de la littérature comparée, ne doit-elle pas s'autoriser d'autres vues et d'autres moyens que la stricte comparaison des systèmes philosophiques? D'inévitables divergences de méthodes, sur lesquelles il est inutile d'insister[1], expliquent que la fortune de Kant en Angleterre amène MM. Wellek et Munteano à des discordances dont nos lecteurs ont les preuves sous les yeux. « A-t-on exactement interprété Kant en Angleterre? », se demande anxieusement le premier, et son livre met face à face le maître du criticisme et ses interprètes britanniques. « A-t-on, en Angleterre comme en France, dû au kantisme (plus ou moins bien compris) une animation nouvelle des valeurs intellectuelles et sensibles? », demande nettement le second, d'accord avec des témoignages décisifs : la question, pour être différemment posée, n'en est pas moins de nature à intéresser à la fois les philosophes et les historiens, puisqu'elle touche, sur un point capital, à cette « réfraction des idées » qui est ici, comme en d'autres matières, le fait irrécusable.

A la suite du compte-rendu critique que M. Munteano a publié dans la *Revue* de juillet-septembre 1933 (p. 546 et suiv.) sur le *Kant in England* de M. Wellek, celui-ci nous envoie une longue réponse dont on lira plus loin l'essentiel. Nous n'en avons supprimé que la partie où l'auteur reconnaît le bien-fondé de plusieurs mises au point de son critique, ainsi que plusieurs passages où il relève des questions de moindre importance.

Ceci dit, et sans laisser s'engager une polémique sans fin, nous donnons la parole à MM. Wellek et Munteano.

N. D. L. R.

[R. Wellek :]

. . . . . .

Ad p. 549 : The demand for a detailed comparison of the English translation of Kant with the German original seems to me extravagant, as it would have lumbered my book with even more dead matter.

. . . . . .

Ad p. 551 : My judgment on Villers is perfectly justifiable. I do not judge Villers through Brown, as M. Munteano suggests quite gratuitously, but merely endorse Schelling's opinion. Schelling

1. Cf. F. Baldensperger, *la Littérature : création, succès, durée*, p. 166 : « ... Les nations ne cherchent pas, dans des nouveautés qu'elles importent, des valeurs absolues et classées, mais des ferments, et souvent des modèles, qu'elles entendent appréhender à leur bénéfice... » et *passim*.

quotes enough passages from Villers to support his unfavourable opinion and Schelling certainly knew what was the transcendental method about. Besides, I have actually read Villers, as I wanted to make sure that none of the writers discussed by me is drawing upon him. Villers's historical importance remains untouched. As Villers is not the subject of my book, I have a perfect right to notice only as much as was necessary for the understanding of Brown's criticism (e. g. his bad illustrations with the camera obscura, the seal, the mirrors).

Ad p. 552 : It is true that only 6 years elapsed between the meeting of Madame de Staël and Robinson and the publication of « De l'Allemagne ». But this does not in the least change my account of this relationship. As I am giving for the first time an account of Robinson's articles (partly in MS) which apparently were seen by Madame de Staël, and as I compare them with the chapter on Kant in « De l'Allemagne », I have solved the question of Robinson's influence as far as it can be solved. It is not my fault that no influence can be established. I see, therefore, no reason for my critic's saying that my discussion « n'éclaire en rien la question ». At least I have furnished the materials for a solution. The one point which is new in M. Munteano's discussion is the valuable reference to « Corinne » which elucidates a puzzling statement made by Robinson. Again, by the way, the relation of Madame de Staël to Robinson is a mere side-issue of the theme of my book : Kant in *England*...

Ad p. 555. I do not see why I should have reproduced the controversy between Barruel and Willich more fully. My text accurately paraphrases all the main points. M. Munteano apparently does not realize that the articles in the 7 reviews quoted by me (p. 269, note 45) are all identical and that the whole affair neither in scope nor intrinsic importance merits the attention paid to it by M. Munteano. I am sorry that I am now far from the British Museum and cannot prove this.

Ad p. 557. M. Munteano misinterprets my judgment on Coleridge. In the pages in question (p. 65-67), I have very carefully stated in what sense one can speak of the failure of Coleridge's philosophy. I apologize several times for my presumption (e. g. « one hesitates to speak of failure » ... « this might sound unnecessarily harsh »..., etc.), I quote and endorse the highly laudatory judgment of Southey on Coleridge, I admit his historical importance and say expressedly : « Individually as a person, he is so fascinating a problem that he well deserves closer study » (p. 68). M. Munteano entirely ignores these passages, fastens on the one

word « futile » and insinuates in me a « dédain pour ces pauvres poètes et littérateurs » (p. 558) which I am very far from feeling, if not for any other reason than certainly because I am myself a historian of literature. It is surprising, however, that on p. 573 M. Munteano actually endorses my opinion on Coleridge's failure (« on conviendra avec l'auteur... que la tentavive du poète-philosophe de concilier sur une base moniste le dualisme de la raison et du sentiment échoua »), which is, after all, all that I meant by the odious word « futile ».

Ad p. 558. I think it is wrong to speak of my « visible répugnance des répercussions littéraires et poétiques du kantisme ». I merely refuse to take notice of any passages which have only a very indistinct likeness with Kantian ideas and can be derived from other sources. I do not think that the thought of Kant was of any formative importance for the *poetry* of the period in question. There is therefore no opportunity to trace the process by which a « pure idea » becomes transformed into a « poetical » one, as M. Munteano demands in his conclusion (p. 575). This is a problem which could be discussed, say, in speaking of certains poems of Schiller, but not in speaking of Wordsworth or Coleridge in relation to Kant. At the most, unimportant allusions can be found which do not change the colours of Wordsworth's outlook. It is therefore quite superfluous to instruct me on the importance or even existence of the « Prelude », well-known to every reader of English literature. If I have to prove this, I may refer to my article « Wordsworth's and Coleridge's Theories of Poetic Diction » (in Charisteria, Prague, 1932), where the Prelude and M. Legouis's book are quoted. The passage first quoted by M. Munteano (from Book III, 82) might contain an allusion to Kantian thought, though it was added only in 1824-28 to the original MS (see Selincourt's edition p. 73) which considerably lessens the likelihood of any Kantian influence. Mere references to the creativeness of the human mind (a doctrine common to all idealism) as in the passage quoted from Book XII (v. 207) or the analogy between the working of genius and of Nature (Book XIV, 93 96) cannot be considered as Kantian echoes. The Kantian touch is more likely (though extremely vague) in the passage from book XIII (370 seq.) which occurs already in the version of 1805-1806.

Ad p. 561. Even less of genuine Kantian thought can be found in the passages from Coleridge's poems presented by M. Munteano. Besides, I have never said that there is in Coleridge's poems « que du néo-platonisme », as M. Munteano insinuates. On p. 72 I am merely saying that « many passages in the poems prove

beyond any doubt » that Coleridge's « development led him into a direction of a Platonic or rather Neoplatonic idealism ». It would have been impossible to deny that there are Hartleian and Berkelian ideas in Coleridge's poems. If M. Munteano interprets references to the psychological difference between real (i. e. measured) and imaginary (i. e. subjectively experienced) time (as in the poems « Youth and Age » or « Time : real and imaginary ») as Kantian, he shows merely his ignorance of the argument of the Transcendental aesthetics. References to the creativeness of the mind or to duty (as e. g. in the famous Ode) cannot be considered especially Kantian and the poem « Limbo », quoted by M. Munteano, contains merely allegorical figures of Time and Space, twin-brethren sufficiently well-known since Newton.

Ad p. 564. I could not have quoted every allusion to Duty or even « the infinite nature of Duty » in the whole of Carlyle. Anybody who knows how often Carlyle is repeating himself will admit that a complete list would have been very tiresome, just as a list of all passages referring to « Life is a dream ». M. Munteano is all the time demanding an external completeness which would have choked my book with even more unreadable matter.

Ad p. 564. M. Munteano charges me with avoiding the investigation « des personnages plus ou moins oubliés », speaks of my researches as « limitées aux grandes publications kantiennes » or even to « l'étude des grands auteurs » (p. 574-575). This statement seems to me surprising, as these « great authors » include such names as O'Keefe, Nitsch, Willich, Richardson, Drummond, Richter, Wirgman, Semple, Haywood, etc., about most of whom, up to the publication of my book, almost nothing beyond the titles of their books was known. A great part of my book is taken up by an investigation of these obscure peoples. Frequently I had to piece together meagre biographical facts even from the General Register Office. Many of the books and articles quoted (O'Keefe, Nitsch, Willich, Richardson, Richter, Wirgman, Robinson) have to the best of my knowledge never been discussed since their publication. A great deal of MS-material (Robinson, Coleridge) has been investigated. These facts certainly refute M. Munteano's phrases about my reluctance to investigate more or less forgotten persons. It is also untrue that I neglect the echoes and the influence of the books discussed. E. g. on Nitsch I quote the out-of-the-way opinions of O'Keefe, opinions by Willich, in a German pamphlet, in the Monthly Review and by De Quincey, and I trace the connection with Richter and Wirgman (p. 10-11). M. Munteano has merely discovered one other review and because of this find charges

me with neglecting the question of influence, with lack of historical interest, and so on...

Ad p. 570. M. Munteano charges me with reducing « l'esprit anglais de l'époque à une idolâtrie étroite du 'sens commun' de Thomas Reid... » referring to my discussion of Scotch philosophy on p. 25-27. On that very p. 25 I allude to the « one forward looking movement Utilitarianism » and limit the philosophy of common sense to the philosophy « ruling academically ». Besides, my other chapters on Coleridge and Robinson refute that idea that I see only this idolatry and nothing else. There is, as far as I can judge from M. Munteano's account, absolutely no indication in James Hutton's book of any likeness or even reference to Kant and M. Munteano himself admits that the comparison of his reviewer is « forced ». So why should I have noticed this book?

Ad p. 572-573. I do not see the point of the criticism against the general plan of my book. An arrangement strictly chronological would have torn apart the authors vitally related and broken up the accounts of their activities... There is nothing « astonishing » (« étonnante », p. 572) in a transition from 1800 to 1819 or even to 1836 in my account of Richardson. Richardson was hitherto almost entirely unknown. I have pieced together his activities for the first time, partly simply through the good fortune of Harvard College Library owning all his books, today extremely rare and not complete even in the British Museum... I admit that my 6th chapter, « Conclusion », is not a summary, as M. Munteano was apparently expecting. It classes together the authors appearing towards the end of the period and looks forward into the later 19th century. The date 1838 is rather arbitrary, but obviously a continuation is planned. The few general remarks do not try to reduce tke results of my book to a dry general formula. The results are in the body of the book itself, and not in any abstract formula. M. Munteano seems to accept the majority of my conclusions, he seems to be unable to supplement my materials on any really important point and still he is complaining of the « mince rayon assez pâle » which my book is shedding on English thought of the time in question! What sort of revelations has he been looking for?...

[B. Munteano :]

La défense de M. Wellek confirme l'opposition radicale que nous avons dû constater entre la méthode qu'il emploie dans son livre et les méthodes de l'histoire littéraire et de la littérature comparée. Si nous nous expliquons ici sur quelques points particuliers, c'est pour mieux mettre en lumière les différents aspects de ce dés-

accord. Mais seuls les lecteurs de *Kant in England* et de notre compte-rendu seront en mesure de donner à cette controverse la solution qu'elle comporte.

M. Wellek considère comme « extravagant » le reproche que nous lui faisons d'avoir négligé l'étude des traductions. Sa surprise nous suffit : elle est très éloquente. En fait de « matière morte », nous ne connaîtrions en histoire littéraire que les développements sans conséquence et les analyses qui ne prouvent rien.

Nous sommes heureux d'avoir fourni à M. Wellek l'occasion de lire l'ouvrage de Villers et d'en reconnaître l'intérêt historique. Quant à la suggestion « gratuite » que nous attribue par ailleurs ce paragraphe de la défense, il faut comparer les p. 32 et suiv. de *Kant in England* et la p. 551 de notre compte-rendu : on jugera de la gratuité de notre suggestion.

Il s'est donc écoulé six ans et non pas neuf entre la dernière rencontre de M^me^ de Staël avec Robinson et la 1^re^ édition du livre *De l'Allemagne*. Nous présentions cette erreur comme un « exemple d'imprécision », sans plus. Pour le reste, qu'on veuille bien se reporter à notre p. 552 : on verra comment la question y est posée.

M. Wellek passe légèrement, dans sa défense, sur l'épisode Barruel, auquel nous consacrions les p. 554-556 de notre compte-rendu. Que l'on veuille bien relire ces pages. On s'accordera peut-être avec nous pour reconnaître que nous nous trouvons dans le vif du débat mémorable entre jacobins et antijacobins anglais et qu'il est intéressant d'y constater l'intervention de Kant. C'est un cas type du rôle des idées philosophiques dans la société et, comme tel, digne de retenir l'attention de l'historien.

On demandait à M. Wellek mieux que de rendre hommage à la personnalité poétique et humaine de Coleridge. On lui demandait tout simplement de l'étudier dans ses rapports avec les idées kantiennes! De cette étude, on ne trouvera dans *Kant in England* que les données pour ainsi dire matérielles. Discerner le vrai du faux dans les gloses kantiennes de Coleridge, comme le fait M. Wellek, c'est instructif et nécessaire. Nous n'y voyons pourtant que la préparation d'une étude. L'étude elle-même devait porter, par delà l'utile confrontation d'idées et de textes philosophiques, sur l'intimité d'une conscience et d'une inspiration qu'un grand inquiet comme Coleridge ne saurait tenir à l'écart de ses spéculations. Or, nous maintenons que tout en traitant de « futile » la philosophie de Coleridge, M. Wellek n'en étudie pas moins ce poète en tant que philosophe, sans aucun égard pour le reste de sa personnalité. D'où le peu de portée de sa conclusion, juste mais sommaire, et dont nous avons pu dire qu' « il est assez décevant, après 250 pages d'analyse laborieuse, d'aboutir à un résultat que le simple examen

des ouvrages de Coleridge et de Carlyle eût permis tout aussi bien de formuler ».

Nous n'avons pas prétendu, en présentant le *Prélude*, faire la leçon à M. Wellek. On sent bien, à la lecture de *Kant in England*, que l'auteur n'a plus rien à apprendre. Il s'agissait tout simplement de rendre notre suggestion intelligible. M. Wellek veut bien confirmer l'authenticité de quelques-uns des reflets kantiens que nous avons relevé dans le *Prélude*. Nous maintenons les autres, avec les observations que nous avons faites à leur sujet, p. 558-561 de notre compte-rendu. Traces légères, certes, mais on n'exigeait point de Wordsworth la traduction en vers du criticisme. Du moins, ces traces prouvent-elles, dans un poème d'autobiographie intellectuelle, l'existence fugitive d'une orientation kantienne.

Quant aux poèmes de Coleridge, M. Wellek n'a pas saisi le sens de notre « insinuation ». Il ne dit pas que le néo-platonisme forme à lui seul le fond de la poésie de Coleridge. Mais il ne dit pas davantage de quoi est fait ce fond : à aucun moment il ne se pose la question de savoir si quelque transposition kantienne ne s'y fait sentir. Question pourtant légitime quand il s'agit d'un fervent du criticisme, et M. Wellek *se devait* d'y répondre, ne fût-ce que par la négative. Quant aux passages relevés dans l'œuvre du poète, nous les avons présentés comme des échos possibles du kantisme. Même si leur source première n'était point kantienne, même s'il y avait eu contamination entre plusieurs sources, ces fragments révéleraient chez Coleridge des préoccupations analogues à celles du criticisme et des visions susceptibles d'en être déduites métaphoriquement. D'autre part, il est regrettable qu'un historien de la lit térature ne puisse concevoir, chez les poètes, la traduction en termes psychologiques de certaines données spéculatives et logiques. Le Temps et l'Espace, formes a priori de l'Esthétique transcendentale, se prêtent tout particulièrement à ce processus de matérialisation poétique. Même observation pour la force créatrice de la pensée : elle peut être déduite d'une philosophie idéaliste quelconque, comme elle peut l'être de l'apriorisme kantien. Car l'esprit des poètes ignore les cloisons étanches et les strictes déterminations des philosophes et de M. Wellek.

A propos de Carlyle, nous observerons que ce n'est point l'énumération plus ou moins complète de ses réminiscences kantiennes qui eût alourdi le livre de M. Wellek. Ce livre est déjà bien lourd, pour des raisons indépendantes de sa densité et que nous avons produites dans notre compte-rendu.

A propos du nombre et de l'influence des auteurs, obscurs ou non, dont M. Wellek fait état dans son livre, nous avons dit : « *la*

plupart des publications dont il rend compte nous apparaissent comme des phénomènes isolés, indépendants les uns des autres et purement gratuits. *Le plus souvent*, M. Wellek néglige de rechercher *avec tout le soin* qu'il convient le succès de ces publications, leur influence dans une sphère qui resterait à déterminer pour chacune d'elles ». Les termes que nous soulignons montrent que notre thèse n'avait rien d'absolu et, sur ce point, la défense de M. Wellek porte à faux. De plus, indiquer d'un mot le contenu d'un livre ou d'un milieu, ce n'est point étudier ce livre, ni le milieu qui l'a reçu. On peut voir comment nous entendons cette étude en se reportant à ce que nous disons de Nitsch, p. 565, de Coleridge, p. 566, de Grote, p. 567 et suiv.

Le plan de *Kant in England* nous semble peu efficace pour les raisons exposées p. 572-573, que M. Wellek refuse de comprendre. M. Wellek veut que nous lui en traçions un meilleur. C'est nous demander de lire tous les textes dont il s'est servi, sans compter les autres, c'est-à-dire en somme de refaire son livre. Nous suggérions cependant à l'auteur un palliatif aux insuffisances de son plan, à savoir une Bibliographie strictement chronologique, destinée à lui servir de complément et de correctif. M. Wellek ne relève pas cette suggestion : elle est certainement méprisable.

Si nous souscrivons à la plupart des conclusions de M. Wellek, on a vu avec quelles réserves. M. Wellek ne conçoit-il donc pas qu'une conclusion puisse être juste et cependant sommaire et de peu de portée? En fait de « révélation », nous n'en attendions qu'une seule : celle de l'*influence* de Kant en Angleterre, tout simplement. Car s'en tenir à la lettre des textes, à leur analyse comparée et même critique, ce n'est que préparer une étude d'influence et non point la faire. Nous n'aspirons nullement à convaincre M. Wellek : trop de choses nous séparent qui font que nous parlons deux langages différents mieux qu'à la lettre seulement. Quand M. Wellek aura « réalisé » l'intérêt historique de l'étude des traductions, quand il aura saisi, dans toute sa plénitude, le sens du terme « influence » et de l'expression « milieu récepteur », quand enfin il aura joint à son esprit naturellement solide et sérieux un peu de sympathie intellectuelle pour les idées et les hommes qu'il évoque, ce jour-là nous pourrons reprendre avec plus de fruit une dispute aujourd'hui fastidieuse.

CHRONIQUE

Sur l' « appareil critique ». — Lorsqu'en 1904 M. Fernand Baldensperger donna son *Goethe en France, étude de littérature comparée*, il avait par devers lui les matériaux nombreux de cette savante et vivante étude. Qu'en faire? Les tenir secrets? Non certes, puisqu'ils pouvaient être utiles. Les publier en même temps que son volume? Ils l'auraient encombré. Donc, il les fit paraître, mais à part : *Bibliographie critique de Goethe en France*, 1907. Excellent exemple qui fut suivi par plusieurs.

Mais, déjà, la mode venait de gonfler les volumes par un appareil critique de plus en plus imposant, et de plus en plus, dans les années qui suivirent, on multiplia, autour des études littéraires ou historiques (les deux tendant d'ailleurs à se confondre), tous les matériaux qui avaient servi à leur élaboration. Une manière de concurrence s'établit, des jeunes gens qui en étaient à leurs premières armes eurent l'ambition de mieux faire que leurs prédécesseurs; mieux, ou davantage; et parurent des thèses qui ne se contentèrent plus de deux ou trois cents pages, mais les doublèrent et les triplèrent. Car c'est le genre thèse, en particulier, qui s'accrut jusqu'à la démesure. On s'y attacha moins à dégager les traits essentiels d'un auteur ou d'une époque qu'à accumuler les références, qu'à étaler des bibliographies prestigieuses, qu'à renchérir sur la quantité.

Mais où s'arrêter? Si on ne peut plus avancer un seul fait, une seule idée, sans en fournir aussitôt la preuve, sans supposer chez l'auteur le minimum d'autorité, chez le lecteur le minimum de confiance qui sont nécessaires pour qu'un traité de bonne foi subsiste entre les deux, les notes ne prendront-elles pas peu à peu la place du texte? C'est ce qui est arrivé. Les livres érudits ont produit au bas de leurs pages tant de témoignages, que le texte en est réduit à quelques lignes : lesquelles exigent non seulement une lecture, mais un déchiffrement. A chaque pas, vous êtes arrêté par une note, qui vous propose la lecture d'un volume, de plusieurs volumes, qui vous offre une citation, une discussion; le fil du développement se perd; vous ne suivez plus le raisonnement de l'au-

teur : vous êtes étouffé par les preuves d'une science, ou d'une pseudo-science, qui vous appelle impérieusement et ne vous abandonne que pour vous reprendre. Comme si un architecte, au lieu de vous laisser admirer la beauté du bâtiment qu'il a construit, vous obligeait à regarder son œuvre à travers l'échafaudage, ne vous faisait grâce ni d'une planche, ni d'un étai, ni d'un moellon, ni d'une brique, ni d'un seau de mortier.

Or une réaction commence à se produire, heureusement. Il y a deux ans, M. Pierre Moreau, dans sa thèse sur *le Classicisme des romantiques*, s'il a multiplié les notes marginales non sans quelque excès, a du moins tenté un effort pour ce qui est de la bibliographie. « Les chiffres entre parenthèses, a-t-il dit, renvoient au Manuel bibliographique de M. Gustave Lanson. » Ce qui lui a permis de supprimer, ou du moins d'indiquer simplement par un chiffre, des centaines et des centaines d'ouvrages, que l'apprenti le plus novice en matière d'histoire littéraire peut trouver aisément, en effet, dans la *Bibliographie* de M. Gustave Lanson.

Dans sa thèse sur *la Vieillesse de Chateaubriand* (1933), Mme Marie-Jeanne Durry a pris un parti encore plus marqué. Elle a publié deux volumes. Le premier ne comprend que le texte, qui se développe sans aucune espèce de note, sans rien qui détourne la pensée ou brise son élan. Elle a pu, de la sorte, renvoyer au second volume tout ce qui concerne les références, les soures, la bibliographie et l'index. Dès lors elle a, sans crainte et sans remords, donné avec toute l'abondance nécessaire les explications, les inédits, les pages peu connues et substantielles des contemporains — bref, tout ce qui constitue un excellent appareil critique. L'honnête homme qui se contentera de suivre la psychologie d'une des âmes les plus fières et les plus tourmentées qu'ait vues le XIXe siècle se contentera du premier volume. Le savant, au contraire, le critique, le professeur, l'apprenti-docteur qui, sur tel ou tel point particulier, aura besoin d'un guide ; bref, tous les professionnels, si l'on peut dire, tiendront ce second volume pour aussi précieux que le premier : moins séduisant, mais utile.

Remarquons encore que dans la thèse de M. Armand Caraccio sur *Ugo Foscolo, l'homme et le poète* (1934), les notes sont extrêmement sobres, d'une part, et, d'autre part, la bibliographie est réduite au minimum : « Voir Angelo Ottolini, *Bibliografia foscoliana : la Nuova Italia.* Venezia, 1928; N. D. Evola, *Bibliografia foscoliana, 1920-1927*, dans *I libri del Giorno*, septembre 1927. — Nous renvoyons, d'autre part, aux indications bibliographiques données dans ce livre à l'occasion de chaque chapitre et aux ouvrages de

fond que nous avons signalé. » — Rien de plus. Il y a donc, chez la génération qui arrive, une tendance à dégager le texte de la masse énorme d'un appareil critique qui devenait de plus en plus encombrant; et quand les ouvrages que nous venons de citer n'en fourniraient pas la preuve, il suffit de causer avec de jeunes professeurs, avec des étudiants encore en devenir, pour constater que le temps sera bientôt passé, où l'on pouvait voir sur les quarante lignes d'une page trois ou quatre qui étaient consacrées à l'édifice intellectuel qu'on prétendait construire, et trente-six ou trente-sept aux fondations.

Nous nous contenterons, pour notre compte, de deux réflexions sur ce fait nouveau.

D'abord, il répond à une manière de rythme historique. Les jeunes gens ne l'ont pas connue, mais nous avons connu l'époque où l'on développait avec désinvolture des faits qu'on ne prenait pas la peine de vérifier : d'où nombre d'erreurs dans le détail et, souvent, de dangereuses illusions dans les conceptions d'ensemble. Contre cette légèreté a réagi une méthode excellente, qui a rappelé que, pour arriver à saisir la vérité, on ne pouvait s'avancer qu'avec des semelles de plomb. Elle a procédé, cette lente et patiente méthode, à une mise au point nécessaire; elle a rappelé au devoir de probité, d'honnêteté intellectuelle; elle a, et c'est son honneur, détourné les esprits du brillant et du facile, pour les ramener au culte du solide et du certain. Mais, sans doute, a-t-elle exagéré à son tour; sans doute a-t-elle pris quelquefois la paille des mots pour le grain des choses; sans doute a-t-elle confondu l'accessoire avec l'essentiel; il lui est arrivé de dédaigner les droits de la pensée et ceux de l'art. Ce qui est sûr, c'est que nous assistons à une de ces réactions que le temps amène avec un caractère de quasi-nécessité; les petits-fils veulent penser autrement que ne pensaient les pères grands.

Voilà pour le fait. Quelle doit être, en second lieu, la bonne règle? Il est certain qu'il y a une foule de cas d'espèce; que livre et livre ne se ressemblent pas; qu'auteur et auteur ne se ressemblent pas, et qu'il est bien difficile de donner une formule absolue pour des œuvres qui comprennent en soi tant de causes de relativité. Bornons-nous au cas d'un ouvrage d'érudition. Il est certain qu'il est fait essentiellement pour être lu — quoi qu'aient l'air d'en penser certains auteurs. Il est certain aussi qu'il doit fournir la preuve de ce qu'il a de neuf et d'original. Donc, d'une part, il supprimera les notes inutiles, le fatras du connu et de l'archiconnu, tout ce que l'auteur devait savoir pour son compte, mais qui, étant devenu moelle et substance du livre, n'a plus besoin

d'être développé à côté du livre, et présenté à l'état brut. Discrétion; sobriété; tenue analogue, s'il est possible, à celle du maître des maîtres, Sainte-Beuve, qui savait tant de choses et qui en faisait si peu parade. D'autre part, les preuves. Les preuves essentielles doivent demeurer; mais à leur place, à leur place de bonnes ouvrières, de servantes; à la fin des chapitres; dans des appendices; dans un second volume, si elles sont assez nombreuses pour former corps. Non pas au bas de chaque page, et à propos de chaque ligne; non pas invitées, sollicitées, amoncelées, avec une apparente diligence, qui n'est souvent que manque d'art, défaut d'assimilation et laborieuse paresse. P. H.

Travaux en cours. — M. l'abbé Continho a entrepris une étude d'ensemble sur *Camoens en France*, tandis que miss C. D. Scott reprend la question de *Ronsard en Angleterre* et que miss M. M. H. Barr (de qui la *Bibliography of writings on Voltaire* a été signalée) étudie *l'Influence de Voltaire aux États-Unis, de la Révolution américaine à 1830;* M. S. R. B. Smith, *Balzac et l'Angleterre* (ou plutôt peut-être, étroitement, *l'Angleterre et les Anglais dans l'œuvre de Balzac?*), et M. K. Hartley, *l'Influence française chez Oscar Wilde.*

M. Hylton compte soumettre à de larges recherches, poursuivies sur place, la destinée des Espagnols qui, sous la Révolution, l'Empire, la Restauration, etc., séjournèrent en France.

M. Milos Savković, qui achève une thèse sur *l'Influence du réalisme français dans le roman serbo-croate*, a entrepris d'enregistrer, pour le théâtre de Zagreb, *l'opinion de la critique sur le répertoire français.*

M. Philip A. Toomey, de l'Université Harvard, prépare une thèse sur le *Mercure du XIX^e^ siècle et le romantisme* et cherche des renseignements sur une lettre d'Henri de Latouche à M. Berthevin, dans laquelle il parle de sa collaboration au *Mercure.* Cette lettre a été signalée, par M. F. Hogu, dans son étude sur Henri de Latouche, comme ayant fait partie de la vente Laverdet, le 6 juin 1849. M. Toomey sera très reconnaissant à qui pourrait lui fournir quelques indications à ce sujet.

Autour des Universités. — M. Paolo Arcari, professeur aux Universités de Fribourg, Lausanne et Genève, sur l'invitation du comité France-Italie, est venu tenir à Paris la conférence annonciatrice de la célébration du centenaire de Carducci.

M. F. Baldensperger a présidé, le 26 janvier, la conférence *Drama* de M. Granville Barker, organisée à la Sorbonne sous les

auspices de l'Institut britannique et de l'Association Grande-Bretagne. Il a été renouvelé pour trois ans comme « external expert for French » de l'Université de Londres.

M. Paul Hazard a tenu, les 12 et 13 février, deux conférences à Amsterdam, l'une à la fondation Allard-Pierson, *Sur un cycle poétique;* l'autre à la maison Descartes, *la Farce et les farceurs dans la littérature européenne de la Renaissance.*

M. Stanislaw Kot, membre de l'Académie polonaise, avait présenté en 1928, au congrès d'Oslo, un projet de coopération internationale pour l'étude de la correspondance des humanistes qui ont vécu aux XV^e^ et XVI^e^ siècles (cf. *la Pologne au VI^e^ Congrès international des sciences historiques.* Varsovie, 1930). Il lui semblait prématuré que l'on entreprît de publier un « corpus » de cette correspondance; mais il demandait que l'on commençât par établir une bibliographie :

1° des imprimés qui contiennent la correspondance des savants, étudiants, hommes de lettres, imprimeurs, artistes;

2° des lettres qui ont été publiées d'une façon occasionnelle dans les articles de revue, les livres, etc...;

3° des livres des XV^e^ et XVI^e^ siècles qui contiennent des *epistolae dedicatoriae* adressées à des personnes de nationalité différente;

4° des lettres manuscrites conservées dans les bibliothèques et les archives.

Ces travaux devraient être entrepris par des comités nationaux sous le patronage d'une des grandes organisations internationales.

Une requête analogue a été formulée en 1933, au congrès de Varsovie, par M. Lebègue (cf. *Bulletin of historical sciences*, t. XVIII), et des savants hongrois, tchèques et hollandais ont promis leur appui à M. Kot pour l'exécution de ce plan dans leurs pays respectifs.

Publications récentes. — Gardons-nous des critères quantitatifs : constatons cependant que l'*Annual Bibliography of English Language and Literature*, pour 1932, qui a paru avec son ordinaire régularité, bat ses records précédents. Son chapitre XIV, consacré à la *Littérature comparée*, pourrait d'ailleurs s'augmenter encore, rien qu'avec des articles que cette bibliographie a négligés dans le dépouillement de la *Revue de littérature comparée*, comme le *Sainte-Beuve collaborateur de la Foreign Q. R.* de M. Bonnerot ou les *Lettres de Wilkes à Chastellux* publiées par M. Bonno.

Plus heureuse que bien des productions anciennes de la Scandinavie, la *Saga de Grettir* bénéficie d'une traduction qu'accompagnent des notes — un peu raréfiées vers la fin — et que précède une

excellente *Introduction* : le tout dû aux soins de M. Fernand Mossé (Paris, Éd. Montaigne, 1933). Les exploits et les ruses du héros revivent ainsi, à la fois pour le plaisir des lettrés et pour l'instruction des doctes : contentons-nous de signaler cette publication que sa matière éloigne de nos spécialités, mais que son intention et sa présentation rendent fort sympathique à nos vues.

Une partie toute négative — polémique contre J. Burckhardt et sa théorie de la Renaissance liée à l'individualisme italien du XIVe siècle — ne tient-elle pas trop de place (24 pages et plus) dans la vivante étude de M. Johan Nordström, *Moyen âge et Renaissance* (Paris, Stock, 1933; in-8° de 238 pages)? Le « Fonds Descartes » a été bien inspiré de publier la traduction française de cette interprétation suédoise d'un grand fait qui, lui, est positif à souhait : « une vague puissante de forces jeunes et créatrices » modifie la mentalité occidentale, les conceptions religieuses, l'attitude de l'homme devant l'au-delà et la destinée, le sens de la vie tout entier. Les causes profondes de ce grand changement semblent, au gré de l'historien, résider dans le développement des cités et dans les contacts avec la civilisation arabe et ses diverses supériorités ou différences saisissantes. Synthèse aisée à suivre, qui présente en des raccourcis ingénieux, mais qu'on voudrait parfois vérifiés plus amplement, le passage d'un esprit surtout pénétré de religiosité à une mentalité plus séculière. Souhaitons au « Fonds Descartes » beaucoup de publications de cet intérêt.

Parmi les études que la Renaissance a récemment inspirées, celle de Raoul Morsay mérite d'être signalée par nous. C'est, en effet, dans un esprit nettement comparatiste qu'est conçue l'histoire de cette période de notre littérature nationale (*la Renaissance*. Paris, de Gigord; dans *l'Histoire de la littérature française*, publiée sous la direction de J. Calvet). Écoutons, en effet, le propos de l'auteur, qui, après avoir rappelé les fades compositions des grands Rhétoriqueurs, montre comment un monde épuisé n'avait plus en soi de quoi se renouveler. « Un siècle auparavant s'était produit en Italie un des phénomènes les plus curieux dans l'histoire de l'esprit humain. Des hommes qui pouvaient prétendre à la plus haute gloire en continuant à écrire des chefs-d'œuvre dans leur propre langue avaient abandonné tout à coup l'idiome de leur patrie et leurs traditions nationales, ils s'étaient mis à l'école de l'antiquité, retrouvée par eux, ... et avaient introduit dans l'Europe chrétienne et scolastique ce qu'on a depuis nommé l'Humanisme... Un mouvement d'une telle ampleur ne saurait être compris que si l'on a soin de remonter à sa source et de l'étudier dans son ensemble. C'est ce

que nous ferons dans les pages qui vont suivre. *Nous prendrons l'humanisme à son origine, en Italie, nous assisterons à sa timide introduction dans notre pays, puis nous verrons comment... il a fini, au bout de cent cinquante ans, par donner naissance à notre littérature classique.* »

C'est nous qui soulignons cette dernière phrase, si conforme aux idées que nous soutenons ici. M. Raoul Morsay a soin de ne pas rompre, par quelque division factice, un mouvement qui passe d'un pays à un autre : il prend soin de l'étudier à son point de départ comme à son point d'arrivée. D'accord avec nous en ceci encore, qu'une influence étrangère, après un travail d'assimilation plus ou moins long, loin de nuire à une originalité nationale, la sert en lui rendant force et vigueur. Et ne pourrions-nous pas, enfin, prendre comme épigraphe la phrase que l'auteur énonce dans cette même Introduction? : *Une littérature n'est pas seulement l'étude des formes d'art en honneur à une époque; elle doit être aussi une histoire de l'esprit humain...*

Beaucoup plus complète que l'ouvrage qui a été signalé ici en 1926 (p. 543), l'étude de M. H. Rüdiger, *Sappho, ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt* (Leipzig, Dieterich, 1933; in-8° de 203 pages), fait partie d'une série, *Das Erbe der Alten*, qui se pose un même genre de problèmes : la survivance du legs antique. Il y a donc un double jeu en cause, l'activité simplificative et *légendaire* de générations entraînées ailleurs, la persistance de quelques données qu'on ne saurait empêcher d'avoir existé. La vie et l'œuvre fragmentaire de Sapho sont de celles-ci : non sans que « galant » et « galanteries » soient tirés dans un sens péjoratif (p. 30), ni sans une interprétation du P. Louys qui néglige Debussy; avec une division contestable, pour une partie des temps modernes, de lyrisme, théâtre, récit, l'importance de diverses affabulations est présentée avec une ample richesse documentaire qui rendra des services aux commentateurs de Mme de Staël, de Grillparzer ou de Rilke. Il va de soi — comme dans toute étude, même approfondie, de *thématologie* — que la liste des réincarnations de Sapho est loin d'être complète; et, par exemple, on ne trouve ici nulle mention de *Sapho*, « drame lyrique » de La Morvonnais.

Nous avons annoncé (1933, p. 364) le 1er volume de la belle édition des œuvres de Spenser dont la Johns Hopkins Press de Baltimore a entrepris la publication; signalons le tome II de la *Faerie Queene*, procuré par M. Edw. Greenlaw, qui conduit à son achèvement ce grand poème et donne commentaire et appendices de l'œuvre : il sera rendu compte plus en détail de cette publication.

La part qui revient au *Journal des Savants* dans la diffusion de la renommée de *Pope* est étudiée par Mlle J. de La Harpe en une brochure attentive (Univ. of California Press, 1933), qui aurait peut-être trouvé avantage à appliquer un sectionnement chronologique (jusqu'en 1745-1747, où l'armature classique semble garantie par cet étranger; puis à partir de cette date, où d'autres prestiges l'emportent). Mais les subdivisions « méthodiques » sont commodes à suivre : on les renforcerait sans doute en tenant compte des opinions exprimées, aussi, sur les disciples français de Pope. Une excusable méprise (p. 182 et 185) ne semble pas distinguer entre Paul et Philippe van Tieghem (sans accent aigu) : un coup d'œil sur la *Première Table décennale de la « Revue de littérature comparée »* (Paris, 1930) aurait permis cette discrimination.

M. Giuseppe Prezzolini, directeur de la *Casa italiana* de l'Université Columbia, n'a pas manqué de se tourner vers les nouveaux problèmes qui s'offraient à sa curiosité, et il a passé de Machiavel à l'étude des relations intellectuelles entre l'Amérique et l'Italie. *Come gli Americani scoprirono l'Italia (1750-1850), Comment les Américains ont découvert l'Italie :* tel est le titre de l'ouvrage qu'il vient de publier à Milan, chez Treves. Sans s'astreindre à suivre strictement une évolution qui correspondrait toujours mal à la réalité, puisque l'individualité des écrivains et des artistes se refuse à entrer juste à sa place dans un mouvement bien réglé qui irait de l'ignorance à la connaissance et de la méfiance à l'estime, M. Prezzolini procède par une série de coupes : « l'illusion protestante »; « le préjugé puritain »; « les voyageurs catholiques »; « Papes, Souverains et vie politique »; ainsi de suite. Quand il a fini, sans pédanterie et sans lourdeur, il a analysé, il a fait revivre sous nos yeux l'essentiel de la découverte. Ajoutons qu'un catalogue des visiteurs américains, qui termine cet ouvrage à la fois dense et agile, donne un moyen de consultation et de vérification fort commode. Souhaitons que M. Giuseppe Prezzolini poursuive son enquête et la mène jusqu'à nos jours : c'est son intention et c'est notre souhait.

L'esprit, pour M. D. de Vries, ne souffle pas exactement « où il veut », puisque l'auteur s'ingénie à rattacher, à la succession des « saisons », les vicissitudes des littératures en s'efforçant d'y retrouver les mêmes caractères que dans ceux qui marquent les divisions de l'année (*Some Suggestions concerning regular seasons in art...* Purmerand, 1933). Pour prendre, en particulier, les lettres anglaises modernes, il retrouve les glaces de l'hiver dans le classicisme de Pope, le printemps culminant chez Burns et l'été vers

1800, la maturité automnale dans l'ère victorienne : ce calendrier de la poésie se serait reproduit trois fois dans la vie littéraire de la nature anglaise. « Ce qui est vrai de l'un est vrai de l'autre » : mais ce qui est plus certain encore, c'est qu'un ensemble national est loin d'être un organisme sans complexité ; et de même que le printemps d'une latitude est l'automne d'une autre, des couches sociales, des mentalités variées peuvent très bien donner du jeu à ces symétries d'almanach, et par conséquent les rompre...

Est-ce simple coïncidence? Ne serait-ce pas l'effet d'un instinct de défense qui ne saurait manquer d'opérer à son heure? Il est significatif, croyons-nous, qu'à l'heure où sont en cause, et peut-être en danger, tant de « valeurs » essentielles de civilisation, des individualités de choix et des œuvres spécialement délicates soient l'objet de présentations internationales. M. Fritz Ernst, qu'ont occupé tant de problèmes collectifs, se montre plutôt « amateur d'âmes », et d'âmes sollicitées de plus d'un côté à la fois, dans le recueil qu'il intitule *Iphigeneia und andere Essays* d'après le premier article (München-Berlin-Zürich, Oldenburg, 1933) : Ramond de Carbonnières, Hamann, Moritz, Koreff, sont parmi les plus internationaux de ses héros. Le prince de Ligne, témoin incomparable d'une élégance que sans doute on ne reverra point de sitôt, est présenté par un « réfugié ethnique », M. Max Hochdorf (*Der Fürst von Ligne*. Zurich, Rascher, 1934), qui proclame et démontre son admiration, et entend la distinguer d'un simple zèle de chroniqueur : les pages 78-81 sont à cet égard une vérification incontestable. D'autre part, M. Arnold Whitridge, qui descend de Mathew Arnold, offre aux lecteurs de langue anglaise la première biographie à leur usage d'*Alfred de Vigny* (Oxford University Press, 1933), avec cette note fondamentale (p. 138) « que sans contredit c'est là un des auteurs qui furent, et sont encore, de nature sympathique à l'esprit anglais par la personnalité et les écrits » : toute la page est à lire, étant de celles qui expliquent bien des malentendus, et aussi bien des façons de les arbitrer.

La contribution de M. Warner G. Rice aux nouveaux *Essays and Studies in English and comparative literature* de l'Université de Michigan (Ann Arbor, 1933) concerne, en somme, *la Découverte de la Grèce par l'Angleterre* (*Early English Travallers to Greece and the Levant*) au temps de la Renaissance et sous son impulsion : à des curiosités néo-testamentaires succèdent, comme il est naturel, des soucis humanistes, donc hellénisants : J. Mandeville, Hakluyt, les Biddulph, Lithgow l'Écossais, l'Oxfordien Sandys, Coryat et Moryson, etc., le cèdent cependant, souvent, en ferveur à des au-

teurs continentaux que l'auteur n'hésite pas à citer pour une meilleure entente du prestige grec.

On prendrait sans doute un plaisir plus marqué à suivre les parodies dramatiques analysées sans beaucoup d'ordre par miss V. Belt Grannis (*Dramatic Parody in eighteenth century France*. New York, 1931, Publ. of the Institute of French studies) si les objets de ces faciles railleries étaient tous connus. Ces parodies, quand elles concernent les tragédies de Voltaire (et pourquoi y ranger *le Temple du goût?*) et surtout de Beaumarchais, ont vraiment *des pièces* pour objectifs : il n'en est pas ainsi quand sont traitées *la Nouvelle Héloïse*, ou les insuffisances de Jean-Jacques lui-même. Le procédé n'est pas le même si les Italiens s'en chargent ou si des auteurs comme Voisenon ou Favart sont au travail : d'où, dans ce relevé, une sorte de confusion. Typographiquement, des alexandrins qui n'arrivent pas à se caser dans une ligne font une semblable impression de gaucherie...

M. R. W. Babcock retrace dans *The Genesis of Shakespeare Idolatry 1766-1799*, un grand épisode : la vive renaissance de la gloire shakespearienne dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle. Extrêmement documentée en dates et mentions de détail, très au courant des survivances shakespeariennes qui empêchent de parler d'une vraie éclipse, cette étude cause cependant une certaine déception au lecteur « comparatiste ». Sans doute, la satisfaction nationale fut-elle pour beaucoup, en Angleterre, pour le « retour à Shakespeare » : le jubilé de 1769 marque à cet égard une date significative et un point de départ décisif. Mais, en des temps de cosmopolitisme littéraire, la question était loin de se limiter à l'Angleterre, et la « poussée » venue d'Allemagne, d'Italie et de France, a certainement contribué à secouer le joug des règles et faire place nette pour « le génie » et « la nature » : phénomènes que la bibliographie abondante de l'auteur permettrait de retracer plus complètement encore qu'il ne le fait lui-même, et qui montrent l'impatience continentale s'armant, autant que la tradition britannique, de l'exemple d'un grand auteur du passé.

C'est au sens le plus étendu du mot que M. H. A. C. Spoelstra étudie l'influence littéraire de l'Allemagne sur la Hollande (*De invloed van de Duitsche letterkunde op de Nederlandsche in de 2^te^ helft van de 18^e^ Eeuw*. Amsterdam-Paris, 1931), puisque la théologie, la pédagogie, le féminisme et la science, ainsi que l'esthétique, tiennent presque la moitié du volume. Une étude de civilisation est donc principalement en cause : est-il d'une très bonne méthode d'y inclure Lavater, Pestalozzi, Gessner, Haller, puisque ces

auteurs se comprendraient mal s'ils n'étaient remis dans leur encadrement zurichois et bernois? Or les fausses notions linguistiques et ethniques obnubilent le passé comme le présent : elles dissimuleraient bien à tort l'émancipation politique des Cantons, comparée à la féodalité plus ou moins assouplie de la plus grande partie de l'Allemagne. Il y a là une question préalable qui, sans nuire à l'excellente documentation de l'auteur, fait quelque peu réfléchir sur le bien-fondé de sa synthèse préalable.

A propos de son *Torquato Tasso*, Goethe remarquait fort nettement la lenteur du succès (30 janvier 1812) et la nécessité d'acclimater peu à peu un public : un drame *intérieur* a-t-il d'ailleurs quelque chance de conquérir une très vaste audience? C'est ce qui semble ressortir, de façon indirecte, de l'étude de M. P. Engel sur la « marche progressive » de la pièce (*Der dramatische Vortrieb in Goethe's Torquato Tasso*. Halle, Niemeyer, 1933) : des « hauts et des bas » caractérisent, telle une vague, cette progression, ce qui nécessite une analyse et des graphiques, avec tableau, qui ont leur intérêt, mais que le « gesteigerter Werther » de J.-J. Ampère, qui plaisait tant à Goethe, implique dans une suffisante mesure, dès qu'on lui suppose des antagonistes. Dans un genre donné, cette étude est parfaite; mais ce genre est-il le plus digne d'encouragement, et la reconstruction *génétique* ne vaut-elle pas mieux?

Miss D. Doolittle, étudiant *The relations between literature and mediaeval studies in France from 1820 to 1860* (Bryn Mawr Diss., 1933), fournit des listes fort appréciables de travaux et d'éditions dont la littérature médiévale fut l'objet en France, entre Lenglet du Fresnoy et Paulin Paris. Plusieurs citations de modernes poètes, inspirées par des restitutions plus ou moins authentiques, sont précieuses et bien choisies. Mais, dès qu'il s'agit d'établir des liens réels entre les deux ordres de faits qu'elle voudrait mettre en mutuelle dépendance, on suit l'auteur avec une confiance décroissante. Des négligences bibliographiques, des inadvertances chronologiques, des compartimentages décevants, déparent sa démonstration. Elle peut écrire (p. 4) que le « genre troubadour languit pendant la Révolution », alors que *Clotilde de Surville*, qu'elle ne mentionne nulle part, est le type même d'une adaptation propre à ce temps; elle parle (p. 49) d' « emprunts *directs* » de Victor Hugo à des « poèmes médiévaux », et (p. 46) d'un « voyage fait en octobre 1823 par Vigny avec Deschamps »; elle dit (p. 11) que « Nodier ne faisait rien à demi », alors que le prudent montagnon combinait en ces matières des inconciliables. Nulle part — sauf erreur excusable par l'absence d'index — ne paraît le nom de Montalembert,

alors que le pittoresque des vestiges gothiques importe, ici, bien autant que les manuscrits. Elle croit pouvoir se passer de coups d'œil vérifiés sur l'étranger, alors que, d'elle-même, il lui faut alléguer Walter Scott et, à deux reprises, le Bernois Sinner.

Dans ses *Indiscrétions sur Giulia* (Le Divan, 1934), M. Luigi Foscolo Benedetto reconstitue avec un soin parfait la figure de cette Giulia Rinieri qui fut un des amours de Stendhal. Il avait quarante-sept ans; elle en avait vingt; un soir, elle se jeta à son cou, lui dit qu'elle l'aimait, l'embrassa... Surprise et joie, chez un homme qui n'était pas tellement habitué à de telles bonnes fortunes. Les raisons psychologiques de cet élan, moins désintéressé qu'il ne semble; la demande de mariage que Stendhal adressa au père adoptif de la belle, le commandeur Berlinghieri; le refus; la suite de la vie de Giulia : tout nous est rappelé dans cette savoureuse étude.

Mais à quoi bon cette étude même? simple curiosité? manie stendhalienne? attitude d'un critique qui, à force de s'intéresser à la biographie de son auteur, oublie l'essentiel, c'est-à-dire l'œuvre? — Non pas. « Si la partie du *Rouge* relative à Mathilde est postérieure au 25 janvier 1830, elle est exactement contemporaine de l'aventure que nous venons de narrer. Or, il n'est pas possible de ne pas voir ce qu'il y a de correspondances réelles entre ces amours de Beyle et de Giulia Martini et celles de Julien et de Mathilde. La vie et le roman s'entrelacent... » M. Luigi Foscolo Benedetto a raison; avec Stendhal, rien n'est perdu : éclairer sa vie, c'est faire mieux comprendre ses chefs-d'œuvre.

L'admiration fort légitime de M. Edmond Grégoire pour Victor Hugo s'imposerait peut-être plus victorieusement au lecteur de son livre sur *l'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo* (Liége, Faculté de Philosophie et Lettres; Paris, E. Droz) si de fâcheuses coquilles ne déparaient un grand nombre de ses citations en vers : ce ne sont (p. 16, 25, 38, 77, 81, 86, 98, 123, 125, 128, 131, 133, 138, 152, 164, 177, 178, 212, et un grand nombre d'*encore* dont l'*e* final n'est pas élidé) que des lettres parasites ou des dispositions de lignes maladroites, mais la lecture enthousiaste en est contrariée. Une répartition un peu « passive », semble-t-il, répartit les citations entre un certain nombre de subdivisions, « descriptions », « images », « procédés », etc., mais, à part Chateaubriand et un peu Milton et... C. Flammarion, on ne voit pas que les changements d'interprétation ou de préoccupation, chez le grand poète, soient expliqués par des mystiques différentes. C'est ici que les hypothèses de M. Saurat à propos d'Al. Weill et surtout de M. Viatte

à propos d'Œgger méritaient d'être citées, tout au moins : puisque le grand poète a abandonné le « ciel » chrétien sans cependant s'en tenir aux systèmes scientifiques, il était tout indiqué de recourir — comme lui — à des mythagogies où Swedenborg a évidemment sa part.

M. P.-G. La Chesnais poursuit la publication de sa belle édition des *Œuvres complètes de Henrik Ibsen* (Paris, Plon) qui a été souvent, et à juste titre, signalée ici : le tome V, le dernier paru, commence le second séjour à Kristiania (1857-1864) et, en raison même des absorbantes fonctions du directeur du « Théâtre norvégien », ne comprend que des poèmes et des articles, nulle pièce de théâtre : ce qui n'empêche pas le prochain auteur de *Brand* de se préparer sourdement à des productions décisives. L'un des passages les plus caractéristiques des « œuvres de Kristiania » traduites par l'éditeur est certainement (p. 381) celui où se manifeste son impatience à l'égard des survivances françaises et allemandes de techniques périmées.

L'enquête intéressante de M. Émile Cailliet, *The Themes of magic in nineteenth century French fiction* (trad. L. Havens. Paris, Presses universitaires, 1932; in-8° de 229 pages), semble souffrir du défaut organique signalé, ici même, dans un livre de M. Max Rudwin (1927, p. 193) : nulle différence essentielle n'y est faite entre un merveilleux d'artistes qui n'y croient pas mais s'en servent, et un merveilleux de croyant qui n'hésite pas à exprimer sa croyance. Vigny, Mérimée ou A. France utilisant, tout rationalistes qu'ils sont, une sorte de quatrième dimension, n'ont pas du tout la même attitude que Barbey d'Aurevilly ou Huysmans qui croient au diable, ou que Nodier et Hugo qui font confiance à la croyance du peuple. Les « éléments non chrétiens », comme disait un de nos collaborateurs dans un article cité par l'auteur, n'ont pas des droits égaux à une mention, selon qu'ils sont un scepticisme, une demi-créance ou une foi : c'est donc plutôt là un répertoire assez commode qu'un livre définitif.

La collection « Les Joyaux de l'Orient » poursuit son effort : elle a publié, en 1933, son quatorzième volume : *Contes, Légendes et Épopées populaires d'Arménie*. II : *Légendes. Traduits ou adaptés de l'arménien par Frédéric Macler* (librairie orientaliste Paul Geuthner). Toute une bibliothèque s'organise ainsi, qui permet peu à peu aux profanes de goûter une littérature savoureuse et qui resterait, autrement, à peu près impossible d'accès.

Il est très heureux que le *Balzac* de M. E. R. Curtius soit traduit en français (par H. Jourdan. Paris, Grasset, 1933) : rien ne

vaut le déplacement de perspective dû à un angle de vision étranger. Ici, l' « énergie », la « magie », la « puissance » — donc une sorte de *mystique* — sont des titres de chapitres qui auraient surpris les Jules Janin et les Léon Gozlan de jadis. S'ils étonnent bien moins leurs éternels successeurs, c'est que, tout de même, une conception plus « dynamique » s'est fait jour dans l'interprétation du grand romancier. M. Curtius — parmi d'autres — y a contribué, et son apport est de ceux qui méritent d'être rangés sans retard dans l'interprétation d'une œuvre aussi formidable que la *Comédie humaine*. Évidemment, cette traduction française nous serait encore plus utile si elle avait tiré parti, pour cette nouvelle présentation, des travaux parus depuis la publication de l'original allemand (1923), puisque dix ans d'études balzaciennes, par le temps qui court, représentent de sérieux approfondissements.

M^lle^ H. Bennewitz étudie *Die Charaktere in den Romanen J. Conrads* (Gierfswald, Dallmeyer, 1933). Le « problème Conrad » n'est-il pas trop complexe pour qu'un peu vite (dès les pages 2 et 3) des analogies ethniques polono-russes soient invoquées, laissant une sorte de *dominante* résonner dans l'esprit du lecteur? La Pologne humaniste et catholique s'est, en somme, séparée pour des siècles de la Russie orthodoxe et byzantine, et, plutôt que les affinités slaves, l'attrait des déterminations occidentales semble avoir joué chez Conrad : point d'honneur, goût du danger et du risque, netteté du style, etc... Ce qui n'empêche pas les analyses de caractères pratiquées par l'auteur, sa bibliographie, le zèle qui l'anime d'être fort louables.

Les Vivants et les Morts. — Irving T. Babbitt (1865-1933) laisse un grand vide dans l'enseignement supérieur américain, en même temps que dans le champ-clos des idées : l'auteur du *New Laocoon* avait de bonne heure engagé la lutte contre la confusion dans les arts; au nom d'un humanisme un peu étroit peut-être, les formes trop commodes du matérialisme humanitaire et du rousseauisme intégral se sont trouvées, dans la série de ses ouvrages et de ses articles, soumises à une offensive continue. Son enseignement comme ses publications avaient, à tout le moins, un grand mérite, celui de la vigueur intrépide et de l'impitoyable vigilance. Ainsi qu'il arrive en ces mêlées, bien des coups étaient assénés sans suffisante discrimination, mais l'ardeur combative se trouvait d'elle-même posséder une vertu d'exemple, un prestige animateur incomparables. L'un des directeurs de la *Revue* se rappellera toujours avec gratitude la sympathie et l'active présence dont I. T. Babbitt entoura, en 1913-1914, son cours sur *l'Honnête*

homme au XVII^e siècle et la littérature, dont le *Harvard Bulletin* garde quelque trace, dont quelques effets, surtout grâce à Babbitt, sont demeurés vivants...

Par une coïncidence douloureuse, John Jay Chapman (1862-1933) fait défaut, presque en même temps, aux États-Unis de la pensée et de l'action intellectuelle. Une impétuosité qu'on pourrait dire byronienne a toujours animé ce moderne paladin des causes émancipatrices, et une sorte d'identité se retrouvait chez l'homme et chez l'écrivain, avec une source commune : l'admiration intégrale du génie hellénique, de ce « miracle grec » vénéré comme l'affranchissement par excellence, appelé à survivre, çà et là, dans la postérité, à condition qu'il fût aidé par des initiés intrépides — dont était sans conteste l'auteur de *Greek Genius*, mélange savoureux de polémiste et de *scholar* indépendant. La « bourse Victor Chapman », en même temps que d'autres prestiges, fera vivre et durer le souvenir de cette rare individualité.

Le quatrième centenaire de la naissance de Montaigne a été brillamment célébré en Portugal par l'Académie des sciences de Lisbonne, par les Universités de Lisbonne, Coïmbre et Porto, et par l'Institut français.

Les tomes I et II de l'édition de l'*Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zuniga, viennent de paraître par les soins de l'Université du Chili, *Con motivo de la celebración del cuarto centenario de Alonso de Ercilla*. Parmi les façons de commémorer les grands auteurs, celle-ci est assurément parmi les plus louables (Editorial Nascimento, Santiago du Chili).

Au moment où M. Jean-Jacques Salverda de Grave a dû renoncer à son enseignement si fécond dans la chaire de langue et de littérature romanes à l'Université d'Amsterdam, ses nombreux élèves et amis lui ont offert un volume de *Mélanges* dont nous relevons un certain nombre de travaux intéressants pour le comparatisme.

Ces communications ne se rapportent pas avant tout au domaine de la linguistique, où il était le maître incontesté pour la Hollande. Son ouvrage sur *De Franse woorden in het Nederlands* est l'œuvre définitive sur une matière où il n'a pas cessé de creuser plus loin. A côté de cela, nous citerons parmi ses publications un certain nombre d'articles où il étudie l'attitude de l'esprit néerlandais en face de Dante, de Ronsard, de la versification française et de l'esprit français, ainsi qu'une étude sur les Français et les livres français dans les Pays-Bas au XVIII^e siècle. — Nous mentionnerons dans les *Mélanges :*

F. Baldensperger, *Le rebondissement de la langue française aux*

alentours de 1830; G. Bertoni, *Documenti sulla dimora di Clément Marot a Ferrara;* F. Brunot, *De* verlaten *à* frelater; G. Cohen, *Une biographie inédite de Hugo Grotius par Samuel Sorbière (avec fac-similé);* J. Fransen, *Correspondance entre le marquis d'Argens et Prosper Marchand;* K. R. Gallas, *Lettres inédites de Lamennais;* D. C. Hesseling, *P. de Wakker van Zon en Voltaire;* C. Serrurier, *Julien Sorel, une réincarnation du Picaro;* H. F. Stewart, *Notice sur une traduction anglaise inédite de* La fréquente communion; C. G. N. de Vooys, *De Franse woorden in de brieven van Wolff en Deken.* K. R. Gallas.

Pour le cinquantième anniversaire de la mort de Francesco de Sanctis, la *Nuova Antologia* du 16 décembre a publié deux articles substantiels, l'un de Giulio Bertoni sur le critique, l'autre de Francesco Torraca sur l'homme. La revue *Leonardo* consacre également son article de tête au souvenir du grand critique napolitain. Dans *Scuola e Cultura* (juin-août), F. Allodoli affirme *l'Attualità del De Sanctis nel cinquantenario della sua morte.* Pieux hommages, qu'on doit louer — tout en constatant comment les cinquantenaires s'unissent maintenant aux centenaires pour fournir prétexte à ramener vers l'actualité les étapes du passé.

Dans la *Revue hispanique* (t. LXXXI, 1re partie), MM. F. García Calderon, B. P. Bourland, L. Pflandl, G. Moldenhauer, J. Massó Torrents, ont, en divers articles, évoqué et commémoré l'activité littéraire de R. Foulché-Delbosc.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1933 à la suite de chacun des titres ci-dessous.

Théorie.

Baldensperger (F.). Les études de littérature comparée [en France]. Dans : la Science française. Paris, Larousse.

Ocvirk (A.). Paul Hazard o primerjalni literaturi (*Ljubljanski* Zvon, 2).

Gielen (J. J.). Om de persoonlikheid van de kunstenaar (*De Nieuwe Taalgids*, XXVII).

[Id.] Perspectieven en Grenzen der Motivenkunde (*Ibid.*, 7).

Mornet (D.). Réalisme et mysticisme dans la critique littéraire (*Nouvelles littér.*, 7 octobre).

Fulda (L.). Die Kunst der Uebersetzung (Preuss. Akad. der Künste, *Jahrb. der Sektion für Dichtkunst*, 1929).

Silva Castro (R.). Estado actual de los Métodos de la Historia literaria. Traducción de diversos estudios de Paul Van Tieghem, Benedetto Croce, B. Fay, etc. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.

Croce (B.). Storia e Storiografia (*la Critica*, 20 déc.).

Motifs, thèmes et types.

Bauerhorst (K.). Bibliographie der Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur [incomplet]. Berlin-Leipzig, de Gruyter.

[Spectator.] La leggenda di Ognuno [Everyman, Iedermann] (*Il Boccadoro*, 30 sept.).

Young (K.). The drama of the medieval church. Oxford, Clarendon Press.

Parker (R. E.). The reputation of Herod in early English literature (*Speculum*, janv.).

Wilmotte (M.). Le Poème du Gral : le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach et ses sources françaises. Paris, Droz.

Schiprowski (E.). Zauberer Merlin in der deutschen Dichtung. Diss. Breslau.

Sprengel (J. G.). Der Staatsgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin, Junker.

Buceta (E.). Una tragedia francesa relacionada con la legenda de Rodrigo (*Rev. de filol. esp.*, XX).

[Id.] Traducciones inglesas de romances en el primero tercio del siglo xix (*Ibid.*).

De Vries (D.). Some suggestions concerning regular seasons in art, with special reference to English literature. Purmerend, J. Muusses.

Obenauer (K. J.). Die Problematik des aesthetischen Menschen in der deutschen Literatur. München, Beck.

Wiskowatyj (K.). Reflets de l'histoire de Pologne dans la poésie épique yougo-slave. Travaux de l'Institut slave de Prague, XI.

Schoell (Fr. L.). Rois polonais dans la poésie populaire yougoslave [à propos du précédent] (*l'Europe nouvelle*, 9 décembre).

Thomas (A.). Don Carlos und Hamlet. Bonn, Rohrscheid.

Griffith (R. H.). A « Wildfrau story » in a Cibber play (*Philol. Quart.*, juillet).

Vaturi (V.). Le origini italiane del Tannhaüser (*Rassegna Naz.*, octobre).

Guerri (D.). Per la storia di « Monna Tessa » (*la Nuova Italia*, 20 juillet).

Sanvisenti (B.). « Picaro » (*Bulletin hisp.*, juillet).

Campos (J.). L' « Arlichino » di Giorgio Maria Raparini (*Giornale storico*, déc.).

Wolff (M. J.). Die Commedia dell'Arte (*Germanisch-romanische Monatschrift*, XXI, 7-8).

Espinosa (A. M.). La legenda de Don Juan y las doce palabras retorneadas (*Bol. Bibl. Menendez y Pelayo*, XV).

Marni (A.). Allegory in the French heroic poem of the xviith century (*P. M. L. A.*, décembre).

Praz (M.). Studi sul concettismo. II. La filosofia del cavaliere (*la Cultura*, juillet-septembre).

Damiani (E.). I Bulgari nell'Orlando Furioso (*Rivista italo-bulgara di lett., storia, arte*, juillet-octobre).

Mele (E.). Una canzone popolare siciliana in una commedia di Lope de Vega (*Bull. hisp.*, oct.-déc.).

Sorbelli (A.). Bologna negli scrittori stranieri. Vol. V : sec. xviii, 4 — Bologna, Zanichelli.

Jongejan (El.). De humor-« cultus » der Romantiek in Nederland. Zutphen, Thieme.

Doutrepont (G.). La littérature et les médecins en France (*Bull. de l'Acad. royale de langue et de littérature françaises.* Bruxelles, novembre).

Van Eyk (D.). Napoleon im Spiegel der Goetheschen und der Heineschen Lyrik. Amsterdam, Paris.

Waal (H.). Wieland und Napoleon. Weimar, Duncker.

Cappuccio (C.). Il pensiero della morte nella lirica del Carducci (*Convivium*, février).

Cappiello (L.). Il bacio di Roxana e la poesia erotica antica e moderna (*Rassegna di studi francesi*, nov.-déc.).

Relations générales.

Menendez Pidal (R.). La forma épica en España y en Francia (*Rev. filol. española*, oct.-déc.).

Silva Castro (R.). Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura chilena (*Annales de la Universidad de Chile*, Suplemento a 1932).

Cantimori [illegible]ulla storia del concetto di Rinascimento (*Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, II, 1).

Peixotto (A.). Obscurismo ou preciosidade literária (*Revista de Philologia*, Rio de Janeiro, tômo II, fasc. 2).

Rebêlo Gonçal[illegible] (F.). A Fala do veltro do restelo. Lisboa, Imprensa nacional [Sources diverses d'un épisode des Lusiades].

Wallerstein (R. C.). The style of Drummond of Hawthornden in its relation to his translations (*P. M. L. A.*, décembre).

Clough (W. O.). The broken English of foreign characters of the Elizabethan stage (*Philol. Quart.*, juillet).

Hazard (P.). L'Europe des voyageurs en 1700 (*l'Europe centrale*, 21 octobre et 25 novembre).

Hankis (J.). Secrets d'atelier de l'abbé Prévost (*Compte-rendu des séances et travaux de l'Acad. des Sciences mor. et pol.*, juillet-août).

Huizinga (J.). Natuurbeeld en Historiebeeld in de achttiende Eeuw. Allard Pierson Stichting. Afdeeling voor Moderne Literatuurwetenschap. Universiteit van Amsterdam.

Busnelli (M.). Per la genesi della « Signora di Monza » [Diderot, La Harpe, Grossi, etc.] (*Atti del R. Istituto veneto*, XCII, 8).

Queirolo (G.). I « figli non nati ». Una prosa di Paul Verlaine e una poesia di Maria Pascoli. Genova, Tip. Italica [pièce].

Handrich (E.). Au sujet de quelques emprunts de Wergeland (*Edda*, XXXIII, 4).

Hatfield (J. T.). The Longfellow-Freiligrath correspondence (*P. M. L. A.*, décembre).

Perrochon (H.). Un correspondant cosmopolite d'un pasteur vaudois : John Ruegger (*Rev. histor. vaudoise*, sept.-oct.).

Fontainas (A.). Edgar Poe et la poésie française (*Muse franç.*, 15 juillet).

Olivéra Jackowska (S. d'). La réhabilitation d'Edgar Poe et ses plus beaux poèmes en vers français. Paris, les Amis d'Edgar Poe.

Gally (H.). Ruskin et l'esthétique intuitive. Paris, Vrin.

Rieger (E.). Rilke, la Tchécoslovaquie et l'Europe (*l'Europe centrale*, 28 octobre).

Lüdeke (H.). Neuhumanismus und Demokratie im amerikanischen Geistesleben (*Germ.-Rom. Monatsschrift*, XI, 5-6).

Thibaudet (A.). Les Europes (*N. R. F.*, 1er novembre).

Cézan (Cl.). Les échanges franco-yougoslaves (*Revue mondiale*, 15 nov.).

Influences italiennes

Morse (B. J.). Dante Gabriel Rossetti and Dante Alighieri (*Engl. Stud.*, LXVIII, 2).

Däubler (Th.). Ueber die Möglichkeit einer deutschen Dante-Uebersetzung (Preuss. Akad. der Künste, Jahrb. der Sektion für Dichtkunst, 1929).

Farinelli (A.). Petrarca und Deutschland in der dämmernden Renaissance. Köln, Petrarca Hass.

Giannini (A.). Una creduta fonte boccaccesca di un intermezzo spagnolo anonimo (*Rev. hisp.*, LXXXI, 1re partie).

Haggerty Krappe (A.). Le faucon de l'Infant dans « El Conde Lucanor » (*Bull. hisp.*, juillet-sept.).

Busnelli (M.). Peripezie italo-franco-russe d'un apologo di Niccolò Forteguerri (*Études ital.*, oct.-déc.).

Fedelini (E.). Il Montaigne a Roma (*Il Solco*, mars).

Cameron (A.). The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on the work of Amadis Jamyn. Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Vincenti (L.). La fortuna dell'Ariosto : in Germania (*l'Italia che srive*, septembre).

Olivero (Fr.). La fortuna dell'Ariosto : in Inghilterra (*Ibid.*, août).

Parducci (A.). La fortuna dell'Ariosto : in Ispagna (*Ibid.*, juillet).

Praz (M.). Ariosto in Inghilterra (*Illustrazione ital.*, 18 juin).

Piccioni (L.). Un maestro italiano in una famiglia inglese (con alcune lettere inedite di G. Baretti) (*Giornale storico*, déc.).

Myrmex. Orme italiane nella Germania Settecentesca, G. L. Bianconi (*Illustrazione italiana*, XL, 47).

Rebora (P.). Una lettera inedita di Lorenzo da Ponte [à William Roscoe] (*Leonardo*, août-septembre).

Carrara (E.). L'Alfieri nella critica d'oggi (*la Cultura*, juillet-septembre).

Mazzanti (M.). Pelegrinaggi livornesi di A. de Lamartine (*Liburni Civitas*, VI, 2).

Lograsso (A. H.). Piero Maroncelli in Philadelphia (*Romanic Review*, déc.).

Battistini (M.). La fortuna del Pellico in Belgio (*Rassegna storica del Risorgimento*, oct.-déc.).

Bersano-Begey (M.). Pagine di vita e d'arte romana in Sigismondo Krasinski. Roma, Istituto per l'Europa orientale, 1932.

Aniante (A.). Gabriel d'Annunzio au sommet de sa gloire (*Mercure*, 1er déc.).

Linati (C.). Lawrence e l'Italia (*Pégaso*, avril).

Sforza (C^te^). Les étrangers et l'âme italienne (*l'Europe centrale*, 11 novembre).

Sibilia (S.). I rapporti culturali italo-svedesi (*Rivista di Cultura*, XIV, 4-5).

Influences espagnoles.

Bueeta (E.). Algunas relaciones de la *Menina e Moça* con la literatura española, especialmente con las novelas de Diego de San Pedro (*Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid).

Graillot (H.). François Guichardin dans le midi de la France et en Espagne (*Annales du Midi*, 45, p. 5-22).

Petty (M.). Some epic imitations of Ercilla's « La Araucana ». Urbana, Univ. of Illinois.

Santelices (L.). Las Mocedades del Cid, de Guillén de Castro; Le Cid, de Pierre Corneille; y El Honrador de su padre, de Juan Bautista Diamante (*Anales de la Universidad de Chile*, segundo trimestre).

Bushee (A. H.). Bibliography of « La prudencia en la Mujer » [trad. en diverses langues] (*Hispanic Review*, octobre).

Green (O. H.). The literary court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616 (*Ibid.*).

Bouillier (V.). Le Héros de Baltasar Gracián (*Bull. hisp.*, oct.-déc.).

Cuthbertson (H.). George Ticknor's interest in Spanish-American literature (*Hispania*, 16).

Markovitch (M.). Alphonse Daudet et Cervantes (*Vernac*, XVIII).

Zaldumbide (G.). Significado de España en América (*Bol. del Instituto de Las Españas*. New York, octobre).

Influences françaises.

Bennett (R. E.). Sir William Cornwallis's use of Montaigne (*P. M. L. A.*, décembre).

Belleli (M. L.). Modernità di Montaigne. Roma, Formiggini.

Marcovitch (M.). Shakespeare et Montaigne (*Letopis Matice Srpske*).

Radoff (M. L.). Influence of the French farce in *Henry V* and the *Merry Wives* (*Mod. Lang. Notes*, novembre).

Croce (B.). Un calvinista italiano : il Marchese di Vico Galeazzo Caraccioli (*la Critica*, mars-mai, juillet-septembre).

M. Coe (A.). Additional Notes on Corneille in Spain in the 18. Century (*The Romanic Review*, juillet-septembre).

Appel (C.). Der Misanthrope in der neueren deutschen Molièreforschung. Heidelberg, Winter.

Hack (A.). Boileau a Magyar irodalomban. Diss. Pécs.

Zolnai (B.). A Janzenismus Eúropai Utja [l'expansion du jansénisme en Europe]. Budapest, A Minerva Társaság Kiadása.

Langer (W.). Friedrich der Grosse und die geistige Welt Frankreichs. Hamburg, Volkstum und Kultur der Romanen, vol. 11, 1932.

Croce (B.). Uno scrittore politico triestino del Settecento, critico dell'illuminismo e del giacobinismo (*la Critica*, 20 déc.).

Baldensperger (F.). L'anacréontisme du jeune Goethe et la « poésie fugitive » française. Mélanges Zdziechowski. Cracovie, Soc. polon.

Larocque Tinker (Ed.). Louisiana's earliest poet : Julien Poydras and the *Paeans to Galvez* [avec une bibliographie (1777-1820) et des fac-similés]. New York Public Library.

Jäckel (K.). Goethe und Victor Hugo [l' « illustre critique étranger » de la *Préface de Cromwell*] (*Zs. für franz. Spr. und Lit.*, LVII, 7-8).

Viëtor (K.). Die Quelle von Büchner's Drama *Dantons Tod* [Thiers, Mignet, etc.] (*Archiv*, N. F. LIV, 3).

Poupé (E.). Al. Kisfaludy à Draguignan (*Revue des études hongroises*, juillet-décembre).

Da Silva (A.). Interpretaçao de Mérimée (*Boletim de Filologia*, tômo II, fasc. 1).

Levy (R.). A Supplementary Bibliography of Baudelairiana, 1923-1932 (*Romanic Review*, déc.).

Lévy (P.). La langue française en Alsace et en Lorraine de 1648 à 1870 (*le Français moderne*, octobre).

Schwarz (H. St.). The influence of Dumas fils on Oscar Wilde (*French Review*, novembre).

Gedeon (J.). La fortune intellectuelle de Verlaine (France, Allemagne, Autriche, Hongrois). Szeged, Institut français.

Markovitch (M.). Jovan Jovanovitch Zmaj et la poésie française (*Letopis Matice Srpske*).

Saavedra Molina (J.). El verso che no cultivò Ruben Dario. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.

Schwedtke (K.). Französische Kulturpropaganda in Osteuropa (*Neuphilol. Monats.*, septembre).

Gachot (Fr.). La défense de l'esprit français [en Hongrie en particulier] (*Nouv. Rev. de Hongrie*, novembre).

[An.] L'Institut français d'Amsterdam (*Gazette de Hollande*, 27 octobre).

Cohen (G.). La maison Descartes à Amsterdam (*Nouvelles litt.*, 4 novembre).

Zolnai (B.). Quelques données nouvelles sur les livres français imprimés en Hongrie (*Rev. des Etudes hongroises*, juillet-décembre).

Ronai (P.). Une nouvelle trad. hongroise de « Madame Bovary » (*Ibid.*).

Hamilton (C.). Modern France as seen by an English woman. London, Dent.

Influences anglaises.

Eckhardt (E.). Deutsche Bearbeitungen älterer englischen Dramen (*Engl. Stud.*, LXVIII, 2).

Bulman (J.). Strindberg and Shakespeare. New York, Smith.

Pfeiffer (E.). Shakespearer's und Tiecks Märchendrama. Bonn, Röhscherd.

Mensel (E. H.). Die erste deutsche Romeo-Uebersetzung [édition annotée] (*Smith College Studies in Mod. Lang.*, avril-juillet).

Thomas (A.). Don Carlos und Hamlet. Bonn, Röhrscherd.

Brown (Harcourt). Un cosmopolite du grand siècle : Henri Justel [ou plutôt un anglophile, cf. *R. L. C.*, octobre.] (*Bull. de la Soc. de l'hist. du Protest. français*, avril-juin).

Bourchemin (D.). Béarnais à Londres : les Datourmon [réfugiés de la Révocation] (*Bull. de la Soc. de l'hist. du Protest. français*, juillet-septembre).

Scherpbier (H.). Milton in Holland : a study in the literary relations of England and Holland before 1730. Amsterdam, Paris.

Roberts (W.). Goldsmith in France (*Times lit. Supplement*, 30 novembre, 28 décembre).

Santesson (C.). Atterboms Byron-dikt [rencontre personnelle et influence] (*Samlaren*).

Dechamps (J.). Chateaubriand en Angleterre. Paris, Éditions Albert.

Las Vergnas (R.). Le britannisme de Rossetti (*Revue anglo-américaine*, décembre).

Cazamian (L.). Le Londres de M. Paul Morand (*Ibid.*).

Giordano Orsini (N.). Gli studi inglesi in Italia nel 1932 (*Leonardo*, octobre).

Influences allemandes.

Roeder (E. von). Die Rolle der Uebersetzung aus dem Deutschen in's Französische (*Neuphilol. Monatschrift*, novembre-décembre).

Piur (P.) et Burdoch (K.). Petrarcas Briefwechsel mit deutschen Zeitgenossen... Mit einem Anhang : Petrarcas sonstige Berichte und Urtheile über Deutschland. Berlin, Weidmann.

Delattre (P.). A Wittenberg. Pour le 450e anniversaire de Martin Luther (*Études*, 5 novembre).

Radczun (W.). Das englische Urteil über die Deutschen bis zur Mitte des 17. Jhdts. Berlin, Ebering.

Ciechanowska (Z.). Les relations littéraires entre la Pologne et l'Allemagne au xviiie siècle. Varsovie, Soc. pol. d'histoire.

Pukánsky-Kádár (J.). Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. I. München, Reinhard.

Barbetti (E.). Di Faust e dello stile teatrale (*la Nuova Italia*, sept.).

Croce (B.). Nuovi saggi sul Faust. Imperatore, antimperatore e arcivescovo (*la Critica*, 20 sept.)

Ciechanowska (Z.). Poland and Goethe (*Slavonic Review*, janvier).

[Id.] Die Anfänge der Goethe Kenntnis in Polen (*Germanoslavica*, I, 3; II, 1).

[Id.] Das Goethe-Jahr in Polen (*Ibid.*, II, 1).

Friederiszick (F. K.). Goethe vu par la France d'aujourd'hui (*Rev. de l'enseignement des langues vivantes*, juillet).

Kube (K. H.). Goethes *Faust* in französischer Auffassung und Bühnendarstellung. Berlin, Ebering, 1932.

Păunel (Eug. I.). Informatorii lui Goethe asupra Principatelor Dunărem I-III (*Junimea Literară*, XXI, 1-12, 1932).

Waterhouse (G.). Goethe, Giesecke, and Dublin (*Proceed. of the Royal Irish Academy*, septembre).

Gorlin (M.). Goethe in Russland. II. (*Zs. für slavische Philologie*, X, 3-4).

Klenze (C. von). Das amerikanische Goethebild (*Mitteil. der Akad. zur wissenschaft. Erforschung und zur Pflege des Deutschtums*, 2).

Landgraf (H.). Goethe und seine ausländischen Besucher. München, Deutsche Akademie, 1932.

Chiesa (M.). W. Goethe negli scrittori Trentini (*Studi Trentini di Scienze storiche*, XIII, 3).

Marcovitch (M.). Walter Scott et Goethe (*Stranan Pregled*, n. 1).

Gorlin (M.). N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann. Leipzig, Harrassowitz.

Mazzatinti (C.). Lo hegelismo in Italia [dans le *Supplemento speciale* au vol. XXIII de la *Rivista di filosofia neo-scolastica*]. Milano, Soc. Ed. Vita e Pensiero, 1932.

Bescon (Y.). Notes sur un traducteur de H. Heine [Milliot-Madéran] (*Rev. de l'enseignement des langues vivantes*, août-octobre).

Pöschel (K.). Die elsässische Lyrik des XIX Jdts in ihrer Abhängigkeit von den literarischen Strömungen in Deutschland. Frankfurt a. M., Verlag des Els.-Lothr. Instituts, 1932.

Bouvier-Ajam (M.). Une religion : le wagnérisme (*le Ménestrel*, 1er, 8, 15 décembre).

Krauss (W.). Deutschland als Thema der französischen Literatur [choix fort arbitraire] (*D. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss.*, XI, 3).

Influences néerlandaises.

Asselin (H.). Psychologie du peuple hollandais [vu, en partie, par des visiteurs français] (*Gaz. de Hollande*, 13 octobre).

Guillou (Ét.). L'abbé Prévost en Hollande [avec des documents nouveaux]. La Haye, Wolters.

Influences helvétiques.

Williams (D.). The influence of Rousseau on public opinion 1760-1795 (*Engl. Histor. Rev.*, juillet).

Delcourt (M.). De Rousseau à Hitler et Darré (*l'Alsace française*, 15 octobre).

Influences scandinaves.

Petersens (H.-Af.). R. P. Gillies, *Foreign Quarterly Review* och den svenska litteraturen (*Samlaren*, XIV).

Drachmann (A. G.). E. B. Browning and H. Chr. Andersen [rencontres et appréciations de celui-ci par celle-là] (*Edda*, XXXIV, 4).

Gregersen (H.). Ibsen and Echegaray (*Hispan. Rev.*, octobre).

Craigie (W.). The Northern element in English Literature. The Univ. of Toronto Press.

Influences hongroises.

Birkás (G.). La Hongrie vue par un savant français en 1818. Le voyage de F. S. Beudant (*Rev. des études hongroises*, juillet-décembre).

Humbert (J.). Le voyage de Marmont en Hongrie et en Transylvanie (*l'Europe centrale*, 18 novembre).

Lábar (Ant.). Gesichtspunkte für die Erschliessung der ungarischen Literatur für das Ausland (*D. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss.*, XI, 3).

Influences slaves.

Letty (J.). M. Charles Benoist et la Bohême en 1897 (*l'Europe centrale*, 30 septembre).

Schoell (Fr. L.). Les Français boudent-ils la littérature polonaise? (*Ibid.*, 14 octobre).

Morawski (J.). La Pologne vue par un voyageur français au XVI^e siècle [Esprinchard (*la Pologne*, 1^er décembre).

Borschak (E.). L'Ukraine dans la littérature de l'Europe occidentale. II (*le Monde slave*, août).

Ozerovitch (M.). Lamartine et la Yougoslavie (*l'Europe centrale*, 2 décembre).

Influences nord-américaines.

Palmer (Ph. M.). Der Einfluss der Neuen Welt auf den deutschen Wortschatz, 1495-1800. Heidelberg, Winter.

Lemonnier (L.). L'influence d'Edgar Poe sur Villiers de l'Isle-Adam (*Mercure*, 15 septembre).

Chazin (M.). Emerson's disciple in Belgium : Marie Male (1855-1927) (*Romanic Review*, décembre).

Influences sud-américaines.

[Divers.] Le Brésil et les Brésiliens vus par la France (*A Semana literaria*, 26 août et samedis suivants).

Influences orientales.

Lichtenstein (G.). Racine poète biblique. Paris, Lipschutz.

Romera-Navarro (M.). Citas biblicas en El Criticon (*Hispanic Review*, octobre).

Guerri (D.). Le meraviglie del mondo di messer Marco Polo detto Milione (*Scuola e Cultura*, oct.-déc.).

Baldensperger (F.). Gérard de Nerval en Égypte d'après des publications récentes [P. Martino, J.-M. Carré] (*l'Alsace française*, 1^er octobre).

Warnier (R.). Autour du voyage de Lamartine en Orient (*l'Europe centrale*, 23 décembre).

Somogyi (J.). Les grands orientalistes hongrois [à partir du XVII^e siècle] (*N. Rev. de Hongrie*, octobre).

Kruse (A.). Edward Thompson, ein Dichter des heutigen Indiens (*Zs für franz. und engl. Unterr.*, XXXI, 2).

COMPTES-RENDUS CRITIQUES

Ernst Walser. **Gesammelte Studien zur Geschichte der Renaissance, mit einer Einführung** von Werner Kaegi. Bâle, 1932, lx-359 pages.

Ce livre est un recueil d'articles et de conférences d'Ernst Walser qui ont été réunis après sa mort par Mme Walser-Escher et M. Werner Kaegi. La plupart de ces écrits sont déjà connus et ont paru dans diverses revues entre 1912 et 1927. Seules sont inédites trois études sur Coluccio Salutati, sur le caractère de la Renaissance française et sur la *Commedia dell'arte* ainsi qu'une série de conférences faites à Cambridge sur les problèmes humains et artistiques de la Renaissance italienne.

Ces articles, groupés dans l'ordre chronologique des sujets qu'ils traitent — ils vont de Boccace à la fin du xvie siècle — sont destinés à représenter, dans l'esprit de ceux qui les ont recueillis et réunis, des jalons de cette histoire générale de la culture que, nous dit M. Werner Kaegi, Walser projetait d'écrire et qui aurait eu pour point de départ Constantin et pour point d'aboutissement la fin de la Renaissance. En tous cas, le titre du recueil est peut-être un peu ambitieux, surtout si l'on songe qu'à part l'article déjà cité sur la Renaissance française et un autre sur Bonaventure des Périers (une trentaine de pages en tout), tout le reste du livre est consacré à la Renaissance italienne; c'est d'elle aussi que Walser tire presque tous ses exemples, même dans les études de caractère général, celles sur les conciles de Constance et de Bâle, sur la figure du tyran dans le moyen âge et la Renaissance, etc...

Quoi qu'il en soit, il est possible, grâce aux articles réunis ici et grâce aussi à la substantielle préface de M. Werner Kaegi qui a consulté les nombreux papiers laissés par Walser, de deviner les grandes lignes du tableau de la Renaissance que celui-ci se proposait d'esquisser.

Walser prend très nettement le contre-pied de Burckhardt ou, plutôt, de ses continuateurs et disciples pour lesquels la Renaissance doit se définir par comparaison avec le moyen âge et en opposition avec lui. Cette antithèse, qui se manifeste dans le terme

même de Renaissance, n'est à peu près plus admise par personne aujourd'hui et Walser l'a niée avec vigueur tout au moins dans ce qu'elle a d'excessif. Il s'est fondé tout d'abord sur de simples arguments de bon sens, la persistance et l'identité de la nature humaine à travers les temps, par exemple : les hommes n'ont pas changé tout à coup et cessé d'être ce qu'ils étaient. Or, le modèle traditionnel de l'homme de la Renaissance ne ressemble en rien à celui de l'homme du moyen âge.

Quant aux divers éléments que, traditionnellement aussi, l'on attribue à la Renaissance, aucun ne lui est strictement propre et tous, l'un après l'autre, s'évanouissent ou reculent dans le temps devant une analyse un peu attentive. En fait, l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de la Renaissance est formée par la combinaison de deux points de vue également faux : celui qui dérive de la Révolution française et celui du romantisme.

La Révolution a vu dans la Renaissance le culte de la chair et l'a définie comme un retour vers le culte païen du monde extérieur, comme une négation donc de la pensée chrétienne. On sait combien la survivance des éléments païens dans la Renaissance a été outrée et mal comprise; Walser a montré que la coexistence du païen et du chrétien a été chose normale en Italie et l'est encore.

Le romantisme a exalté dans la Renaissance le culte de l'individu et le développement indéfini de la personnalité humaine, libre de toute entrave morale; il a vu cette époque sous un jour faussement nietzschéen. Cette conception, qui aboutit elle aussi à une conclusion antireligieuse, n'apparaît pas à Walser plus solide que la précédente. Il a longuement étudié le thème du tyran et du *condottiere* et celui du héros, et il y voit soit la continuation d'un vieux thème de rhétorique qui appartient déjà au moyen âge et à l'antiquité, soit la création de la fantaisie de certains hommes de la Renaissance, de Machiavel en particulier : il est significatif que Walser ait publié un article sur *Machiavel artiste* qui, d'ailleurs, et c'est regrettable, ne figure pas dans ce recueil. Le « prince » de Machiavel n'est que l'idéalisation de César Borgia, conformément à des traditions médiévales et classiques, par la fantaisie d'un artiste doublé d'un patriote ardent.

L'individualisme, d'ailleurs, triomphe déjà au moyen âge : bien loin d'être en contradiction avec les disciplines religieuses médiévales, il en est au contraire la forme; et saint François, dont Sabatier a voulu faire un précurseur de la Renaissance, est, au contraire, pleinement un homme de son temps.

Walser voit aussi une affirmation de l'individualisme dans les *liberi comuni*, bien qu'il semble qu'il soit, sinon contradictoire, du

moins un peu paradoxal de rattacher les communes à la Renaissance et les seigneuries qui leur succèdent au moyen âge.

En définitive, l'impression qui se dégage de la lecture des écrits de Walser et de la préface de M. Werner Kaegi c'est que rien ne distingue l'homme de la Renaissance de celui du moyen âge; bien loin d'être l'opposé de l'époque qui la précède, la Renaissance n'en est que la continuation, l'épanouissement, l'apogée. Peut-être y a-t-il chez Walser un désir trop vif de prendre le contre-pied des théories qui avaient cours au moment de ses études universitaires et auxquelles il avait lui-même sacrifié dans ses toutes premières publications. Mais, même s'il y a excès, cette réaction a été utile.

Cependant, après avoir détruit, il s'agit de reconstruire. Or, ce n'est pas forcer la pensée de Walser que de dire qu'il faut, avant d'affirmer ce qu'a été la Renaissance, attendre que les médiévistes nous aient appris ce qu'elle n'a pas été : la culture du moyen âge est encore mal connue; on devine, plutôt qu'on ne sait, qu'elle se différencie moins qu'on n'a cru de celle de la Renaissance sur laquelle, d'ailleurs, bien des précisions manquent encore.

En somme, ce n'est pas la définition, mais la notion même de la Renaissance qui semble être en jeu et que Walser paraît finir par nier. Et pourtant l'idée en subsiste chez lui : la Renaissance est le prolongement du moyen âge, mais elle n'est pas le moyen âge; quelque chose différencie les deux époques. Sur ce point, les affirmations que l'on peut dégager des études de Walser sont moins vigoureuses et surtout moins satisfaisantes que ses négations.

La Renaissance pourrait se distinguer du moyen âge par une prédominance des préoccupations esthétiques sur les préoccupations morales, soit encore par l'équilibre harmonieux des éléments de la vie. Mais n'est-ce pas là un retour déguisé vers l'idée d'individualisme? Et ne croit-on pas voir derrière ces mots apparaître les figures d'un Léonard de Vinci, d'un Léon-Baptiste Alberti, ou du « Courtisan » de Castiglione, individualités historiques ou imaginaires dont on a fait les types symboliques de l'homme de la Renaissance?

Walser a été sans doute plus près de la vérité en affirmant le rôle considérable du sentiment national dans la formation de la Renaissance. L'idée n'est pas d'ailleurs nouvelle; Michelet l'avait entrevue en faisant commencer l'âge moderne à la Pucelle d'Orléans, première incarnation de l'âme nationale française. En Italie en particulier, comme le note justement Walser, le rêve hégémonique de Dante fait place, dès Pétrarque, à une ironie amère contre les empereurs allemands; quoi qu'on en ait dit, Dante n'a pas la notion d'une patrie italienne, mais seulement d'une nation italienne faisant

partie du saint Empire romain-germanique; cette nation ne devient consciente d'elle-même que pendant la Renaissance et revendique alors son indépendance. Le sentiment national apparaît, en effet, comme un élément vraiment nouveau et il permet de ramener à l'unité certaines manifestations littéraires de la Renaissance : par exemple le recul progressif du latin, langue universelle, devant l'italien et l'éclosion des grandes œuvres en langue vulgaire, ainsi que les discussions sur la nature et l'appellation de cette langue. Mais à lui seul l'éveil du sentiment national n'est certainement pas suffisant pour rendre compte de la Renaissance.

Il est donc regrettable que dans l'œuvre de Walser les négations l'emportent sur les affirmations en nombre et en clarté; la faute en est non à l'auteur, mais à la longue série d'erreurs dont il a fait justice; l'intérêt que présente ce recueil de ses articles — sans parler de celui de chacun d'eux — consiste en ce que le problème de la Renaissance est posé de façon tout à fait juste à propos de questions très diverses, si bien qu'il s'en dégage des indications précises et sur la direction dans laquelle il faut chercher, et sur celles dans lesquelles il ne faut pas s'égarer.

S. Lattès.

B. L. de Muralt. **Lettres sur les Anglois et les François et sur les Voyages (1725)**, éditées par Charles Gould (Bibliothèque de la *Revue de littérature comparée*, tome 86). Paris, Champion, 1933; in-8° de 383 pages.

« Il a dit le premier bien des choses qu'on a répétées depuis avec moins de netteté et de franchise » : ce compliment de Sainte-Beuve est, avec grande justice, invoqué par l'auteur de cette solide monographie à propos d'un livre à sa manière illustre, puisque la psychologie comparée des peuples y célèbre un de ses premiers triomphes. Les chapitres les plus poussés de l'*Introduction*, de ce point de vue, concernent l'information du voyageur, ses *Lettres* devant le public, et les successives éditions de l'œuvre. Tout cela forme un prélude important au texte même des *Lettres*, donné par M. Gould d'après l'édition de 1728 qui tint compte de diverses critiques; et c'est pour cette *Introduction* qu'on lui doit beaucoup. Bien qu'il soit un peu imprudent et prématuré de lui attribuer (p. 15) des sentiments « romantiques » en raison de quelques traces de modernisme à l'endroit de la nature, des propensions piétistes permettent à M. Gould de nuancer un peu le portrait d'un homme de qui l'on sait peu de

chose. Qu'il soit prédisposé à apprécier la « langue forte et succincte » de ces insulaires singuliers et le « sérieux » que ne lui dissimulent pas des apparences de libertinage; que le « houmour » britannique commence par lui à s'opposer à l'esprit français, et que dès lors deux « spécialités » s'affirment des deux côtés de la Manche : il tient en partie cette perspicacité de tendances qui font survivre des considérations de morale religieuse aux faits de civilisation laïque dont l'importance va croissant; il est sans doute plus près des réformés romands qui fréquentaient l'Angleterre calviniste que des « découvreurs » français du temps, auxquels on ne peut que l'opposer pour faire contraste.

Quant à son influence, de Jean-Baptiste à Jean-Jacques Rousseau, de Voltaire à l'abbé Prévost, de Haller, Lavater et Zimmermann à G. Saintsbury, d'A. Michiels à Macaulay, elle va certainement très loin puisque, peut-être, elle dure encore : ce qui justifie à la fois les coups de sonde heureux donnés par M. Gould et cette réédition elle-même, que déjà la Suisse a saluée avec reconnaissance[1].

F. B.

P. Bourl'honne. **George Eliot. Essai de biographie intellectuelle et morale; influences anglaises et étrangères** (Bibliothèque de la *Revue de littérature comparée*, tome 88). Paris, Champion, 1933.

Il y a plaisir à voir ce sujet — qui est un grand sujet — abordé avec autant de respect, posé avec autant d'ampleur et de force, traité avec autant de compétence et de tact.

Les premières expériences de Mary Ann Evans sont retracées avec précision; ses lectures, ses travaux sont analysés; les livres ou les idées, le genre de vie de ceux qui influèrent sur sa pensée depuis l'enfance jusqu'à l'âge mûr sont résumés, interprétés, appréciés, qu'il s'agisse de ses premières maîtresses évangélistes ou calvinistes; des esprits affranchis et positifs qu'elle rencontra à Coventry — les Bray et les Hennell; du couple cultivé et artiste qui l'accueillit en Suisse — ou encore des fondateurs et collaborateurs de la

1. Regrettons que nos visibles *italiques* ne soient pas employées dans les notes, pour la désignation des titres d'ouvrages. Lire naturellement *1800*, p. 55, l. 14; *1882* pour *1884* à la note de la p. 20; corriger *cosmopolitanisme*, p. 81, note 3. On voudrait aux *Notes*, p. 356, plutôt que les analogies offertes par Jean-Jacques au sujet des *Voyages*, des concordances entre les vues de Muralt (non admises par tout le monde, dans les milieux de stricte morale) et celles de prédécesseurs qui resteraient à trouver.

Westminster Gazette, parmi lesquels il faut mettre au premier plan Herbert Spencer et George H. Lewes. Un chapitre spécial est consacré à Spinoza et à Feuerbach parce que, avec beaucoup de vraisemblance, l'auteur attribue à leur influence l'évolution intérieure qui amena la future romancière, malgré sa nature scrupuleuse et l'austérité de ses principes, à mettre au défi les lois sociales par son union avec Lewes, pour réaliser pleinement sa destinée morale par l'amour et par le mariage.

C'est là un grand sujet, non seulement parce que George Eliot, ainsi qu'en atteste le succès de son œuvre auprès de ses contemporains, est éminemment représentative de toute une génération, mais parce que, de par la qualité de sa pensée et de son art, elle en manifeste l'attitude la plus généreuse et les vues les plus élevées; en même temps que l'accent de sincérité inquiète et le don de sympathie méditative, qui la font souvent aujourd'hui accuser de pédantisme, illuminent d'un rayonnement qui lui appartient en propre les sommets comme les bas-fonds de l'expérience humaine.

Pour la méthode, la clarté, la vigueur déployées au cours de cette enquête, il n'est guère possible d'exprimer autre chose que de l'admiration. C'est une étude qu'on pourra difficilement pousser plus loin ou améliorer.

Elle comporte toutefois une partie d'interprétation personnelle qu'il est permis de contester. Est-il vrai que George Eliot ait manqué à la sagesse parce qu'elle n'a jamais renoncé à mettre sa vie en accord avec ses idées, erreur « évidente »? Et qu'elle ait ainsi développé une « névrose » dont tous ses ouvrages sont entachés? Selon l'auteur, c'est là le propre de l'immaturité; la cause d'une obsession par les problèmes moraux, et d'un jugement pessimiste sur la condition humaine dont elle était près de guérir, lorsque la « faute » qu'elle commit en contractant avec Lewes une union irrégulière détruisit l'équilibre qu'elle allait enfin atteindre; après une brève saison d'enivrement, elle se retrouva face à face avec ses scrupules et ses remords, incapable désormais d'être en paix avec elle-même ou avec l'univers, condamnée à une éternelle et souffrante « adolescence » du cœur et de l'esprit.

Toutes vues qu'il serait bien trop long de discuter. On suggérera seulement que l'indépendance absolue entre « théorie » et « pratique » n'est peut-être pas la condition nécessaire de toute sagesse; lors même qu'on refuserait à George Eliot des titres spéciaux à transgresser la morale commune, il semble d'ailleurs qu'il faille un esprit assez prévenu pour lire la désillusion et le regret dans les lettres qu'elle écrivit pendant les quinze années qu'elle passa auprès de Lewes. Enfin, si l'inquiétude met une discordance dans son

œuvre, si l'amertume et la résignation y entrent en composition avec la sérénité, n'y gagne-t-elle pas en profondeur et en complexité? Peut-être a-t-elle trahi quelque sourde angoisse, d'origine subjective; mais elle a aussi traduit le pathétique de la nécessité selon la philosophie contemporaine, un peu comme les tragédiens grecs celui de la fatalité antique : leur reprochera-t-on leur immaturité et leur névrose? L'art serait étrangement appauvri s'il ne devait admettre que la pure et parfaite harmonie; ce n'est point diminuer George Eliot que de noter combien elle s'en écarte.

M.-L. Cazamian.

Albert J. Farmer. **Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre (1873-1900)** (Bibliothèque de la *Revue de littérature comparée*, tome 75). Paris, Champion, 1931, IX-413 pages.

The English « Decadence » which M. Farmer makes the subject of his thesis has hitherto been treated with some thoroughness only in the works of Holbrook Jackson (*The Eighteen Nineties*) and Osbert Burdett (*The Beardsley Period*). Although M. Farmer rather underestimates the value of these earlier books, particularly of the richly informative work of Jackson, his thesis synthesizes the material in a more orderly and scholarly fashion, and presents a valuable study of the French influences at work. The first third of the book treats *la Préparation*, with chapters on *les Origines*, *Walter Pater et l'esthétisme*, and *George Moore et les influences françaises*. The second third of the book is devoted to Oscar Wilde, and the last part to the « Nineties ».

M. Farmer makes Keats the starting point of his study of the origins, since Keats' cult of beauty and love of art for its own sake foreshadow certain attitudes of the later « decadents ». The Preraphaelites, particularly Rossetti and William Morris in his earlier phase, are in the direct line of descent from Keats. Swinburne's *Poems and Ballads* completes the Preraphaelite « preparation » and his indebtedness to Gautier and Baudelaire presages the ascendancy of contemporary French literature over the later writers. In 1873, Walter Pater's *Studies in the History of the Renaissance* marks « le véritable point de départ du décadentisme anglais ». Pater's disciples, ignoring his attempts in *Marius the Epicurean* to frustrate precisely such an interpretation, translate into pure hedonism his assertion of the supreme value of the esthetic approach to life and art. M. Farmer might have stressed even more decidedly the conflict

between, on the one hand, those qualities of temperament that make Pater akin to the decadents and, on the other hand, his philosophic intentions, in which the influence of an early religious enthusiasm may count for more than M. Farmer indicates. After 1878, George Moore's work reflects, even though sometimes superficially, the various « esthetic » and « decadent » tendencies of contemporary French literature, and initiates his English readers into the ideals, not only of Gautier and Baudelaire, whom Swinburne had already echoed, but also of the realists, the naturalists, and the symbolists. This study of French influences is one of the most successful chapters in the book.

It is surprising, however, that M. Farmer does not mention Moore's volume of art criticism, *Modern Painting* (1893) and his *Reminiscences of the Impressionist Painters* (1906). These reveal to what an extent Moore's youthful frequentation of the impressionist painters in Paris had prepared him to assume his « esthetic » and « decadent » attitudes in literature. The whole question of the influence of the plastic arts, especially of impressionist painting, and of music on the psychology of the writers of the period has unfortunately been neglected in this book. An amazing number of the writers discussed by M. Farmer had an intimate concern in arts other than literature. Some — among others, Pater, Symons, Wilde, W. E. Henley and Moore — even published influential art criticism. Others — such as Rossetti, Morris, Moore, Whistler and Beardsley — practiced some art themselves. Many frequented and were definitely influenced by artists, as, to mention only one case, Swinburne, who, in the period of interest to M. Farmer, was greatly under the influence of painters : Rossetti, Morris, Burne-Jones, Whistler, and Simeon Solomon. The example of Gautier, Baudelaire, the Goncourts, and other French writers also contributed to this orientation, which is further reflected in the attention, given to other arts as well as literature, in periodicals such as the *Yellow Book* and the *Savoy*. The significance of this convergence of the literary and artistic groups, comparatively unusual in England, should certainly have been considered. The growth of so-called decadent attitudes must undoubtedly have been fostered by the transposition into the field of literature of the mentality of the plastic artist, or, more rarely, of the musician. A non-moral point of view, stressing the formal qualities of the work of art as distinct from content, repudiating not only didactic, but even anecdotal or representational emphasis, could be developed more easily in the plastic arts and music, which might thus serve as a bridge to the application of similar attitudes to literature. This assimilation of the artist's point of view is further suggested by the frequent use of terminology and

examples drawn from the plastic arts or music in works defending « decadent » qualities in literature.

In Oscar Wilde M. Farmer sees the beginning of the « definitive phase » of the decadent movement. About one-third of the book is devoted to a careful and appreciative, though perhaps unduly extended, study of the various stages of Oscar Wilde's career, with detailed commentaries on the sources and style of his works. Despite the imitative character of Wilde's early poetry, he made some of the earliest essays in pictorial effects in poetry, drawing his inspiration from the paintings of Whistler and the *procédés* of Gautier and Flaubert, whose influence M. Farmer also traces in Wilde's prose. The *Intentions*, using suggestions drawn from Pater, Whistler, Baudelaire, Huysmans and others, sets forth brilliantly the aspirations of the « decadence ». But it is in the *Portrait of Dorian Gray* that the love of the artificial, the repudiation of naturalistic materialism, the preoccupation with the morbid or perverse, the elevation of « art » over « life » receive their full expression.

The section on the « Nineties » offers in convenient form information on the Rhymers' Club, the *Yellow Book*, the *Savoy*, Arthur Symons, Richard Le Gallienne, Beardsley and others. Although M. Farmer does not furnish the new material drawn from as yet untapped sources of information for which we had hoped, he does bring to his discussions of the various writers the clarity of style and sympathetic interpretation characteristic of the book as a whole.

But we may legitimately ask whether M. Farmer has succeeded in the aim set forth in his introduction : « N'y avait-il pas lieu de retracer l'histoire de la « décadence » non plus avec le seul dessein de peindre quelques destinées individuelles ou de faire connaître quelques œuvres détachées, mais afin de mesurer le rôle qu'elle a joué dans le développement de la littérature et de la pensée anglaises? C'est à cette considération que répond notre tentative » (p. VII). The method of presentation and points of emphasis make the book most satisfactory precisely for its individual studies and least satisfactory as an analysis of the relation between the « decadence » and its social and intellectual background.

Properly to fulfil its aim, the book should leave us with a more exact conception of the nature and extent of the movement under discussion : the « decadent » currents in the more inclusive esthetic movement[1]. M. Farmer found a « definitive » decadence in Wilde, and perhaps for this reason yielded to the temptation of de-

1. The use of the adjective « esthétique » as well as « décadent » in the title — probably the result of M. Farmer's justifiable dissatisfaction with the latter term — is somewhat misleading, as the book does not treat the entire esthetic movement.

voting one-third of the book to this figure. But Wilde does not constitute a movement, and in the discussion of the other writers, M. Farmer does not always sufficiently differentiate between the « esthetic » and properly « decadent » elements (using Wilde as our standard). The distinction is a vital one, for it is important to see, on the one hand, how easily the « esthetic » attitude may be pushed to the « decadent » extreme, and, on the other hand, how many English « esthetic » writers succeeded in carefully avoiding this extreme, or in falling into it only in isolated instances. Since the « definitive » decadence was limited to a few writers, we can judge its full importance only by seeing how often writers not known as decadent reflected its point of view and mannerisms in isolated books, stories, or poems. M. Farmer evidently considers this 'fringe' of the decadence to have been very large[1] : a more complete documentation of this point, based on a broader survey of late nineteenth century English literature, would have been valuable[2].

The aim of elucidating the place of the « decadence » in English literary and intellectual history would also have been better served by a more profound study of *les origines*. Merely to make Keats the starting point of the chronicle because of certain so-called « decadent » elements in his thought does not solve the problem of the genesis of the « decadence ». The question remains : what explains the development of these attitudes early in the century by Keats, and, only after the lapse of one or two generations, by his successors? The essential point is that Keats had arrived at these attitudes by quite logically developing to their conclusion — unbiassed by philosophic or libertarian preoccupations — the fundamental ro-

1. « Déjà elle [la Décadence] donnait l'impression de dominer toutes les pensées, et, avec le recul du temps, on est obligé de reconnaître que les contemporains avaient vu juste » (p. 382).

2. Similary, we wish that M. Farmer had at times not contented himself with so general a treatment of the characteristics of the « decadence ». There are numerous minor social and intellectual traits associated with this literary current. For instance, the esoteric interests of Swinburne, Monckton Milnes, and others, revealed in M. Lafourcade's *la Jeunesse de Swinburne*, show the decadence to be part of a more general concealed social phenomenon, the result of the Victorian attitude toward sex. Again, M. Farmer hints, as others have done, at the possibility of some perhaps suppressed pathological tendency in Pater's temperament, but speaks only in general terms of « facteurs psychologiques susceptibles d'expliquer la mentalité « décadente » (n. 37, p. 75). What in the available evidence, at least, as to the extent to which pathological tendencies correlated with the literary decadence? And is it not possible that in some cases, as in the case perhaps of Wilde, the perverse behaviour may have been the result, and not the cause, of the « decadent » literary attitudes? In this connection, some reference should have been made to J. A. Symonds' *A Study in Greek Ethics*.

mantic concepts that he shared with Wordsworth, Coleridge, and their disciples. The same romantic theories as to the nature of art and the artist that made possible Keats' estheticism also furnished the implicit basis for the later « decadent » estheticism. Other conditions being ripe, the English *fin de siècle* writers were prepared to accept the French decadent theories because these theories were merely the extreme development of concepts present in their own English romantic heritage. To explain the origins of the « decadence » requires first, an analysis of its germs in the early romantic ideas, and second, a study of how these ideas, conceived in the reaction from eighteenth century formalism, were given an extreme and « decadent » application to answer the needs of a different literary and social context at the end of the nineteenth century.

By not pointing out this change in context and the consequent differences between Keats' estheticism and that of the later « decadents », M. Farmer misses a further opportunity to clarify the real nature of the « decadence ». The « decadents » sought inspiration from Keats' intensely sensuous art and freedom from ethical aims, but, limited by their age, they could not enter into the spirit in which this pure artist worked. The fact that Keats was of a revolutionary age of poets, imbued with a feeling for « humanity », inevitably counterbalanced certain of the « esthetic » tendencies of his temperament and theories. Keats' vision of the poet giving free rein to his esthetic intuition, untrammelled by external aims or restrictions, was a repudiation of Wordsworth's moralism, but not of Wordsworth's exalted sense of the idealistic nature of the poet and of the poet's insight into the highest aspirations of humanity[1]. The « decadents » could not attain to Keats' elevated conception of art as its own end, because their rejection of moral aims in art was interwoven with their particular revolt against Victorian morality and because their pessimistic sense of the bankruptcy of all moral and social values led to a cynical divorce between « art » and « life ».

On the whole, this fact, that the « decadence » was above all a reaction, a revolt, is not kept sufficiently in the foreground. M. Farmer recognizes the nature of the literary and social struggle that

1. M. Farmer justly points out the fundamentally sensuous character of Keats' temperament, but rather oversimplifies his picture by not recognizing that Keats' poems and letters reveal a maturing sense of the need for enlarging his vision to embrace all of human emotion. Much recent criticism has been devoted to correcting this traditional oversimplification (See, e. g., the works of C. A. Thorpe, J. M. Murry, and the essays of A. C. Bradley, B. Lynch, A. Clutton-Brock, E. de Sélincourt and others in *The John Keats Memorial Volume*, 1921). Whether, if Keats had lived, he would have fulfilled this ideal of the great poet, is, of course, another question.

produced the « decadence »; yet he contents himself too often with briefly sketching in general terms the larger intellectual developments, without integrating them specifically enough with their source in Victorian social conditions or with the « decadent » manifestations he discusses at length. We need to be shown precisely what it meant to these artistic temperaments to live in an industrialized society, materialistic, utilitarian, careless of esthetic values, fearful of any emotional intensity or moral frankness that might disturb the equilibrium of a « respectable bourgeois » or, given the spread of education, have a « subversive » effect on the masses. The historian cannot insist too much on the fact that the « decadence » was conditioned throughout by the nature of the Victorian morality and Victorian demands on art from which these writers were revolting. The decadent credo Wilde prefaced to *The Portrait of Dorian Gray* could be matched by equally extreme and dogmatic contradictory assertions drawn from Victorian literature, journalism, memoirs and letters. Even the « Sin » flaunted by the « decadents » is at bottom the Victorian idea of sin, in contrast, for example, with the sense of sin that is so vital a « motif » in the work of Baudelaire. The plight of the Victorian artists can be studied in their letters and biographies and in such works as *The Tragic Muse*, *The Author of Beltraffio* and other stories of Henry James, or in the novels of Gissing. Some of the space M. Farmer gives to extended summaries of the works he discusses might better have been devoted to recreating the social and intellectual conditions that provoked — and, by countersuggestion, moulded — the development of an exaggerated and « decadent » romanticism.

Indeed, throughout the book, the careful studies of « decadent » authors might well have been supplemented by more references to other currents of Victorian literature and thought. This would have contributed to placing the « decadence » in its proper perspective, and would have given greater weight and precision to the generally sound conclusions of the final chapter. A most surprising omission is the absence of any reference to Wilde's *The Soul of Man under Socialism*, in which Wilde, without abandoning his individualism and estheticism, sets forth his reasons for subscribing to Socialism. This is merely one striking illustration of the way in which seemingly disparate *fin de siècle* currents of thought touched one another at certain points. One may apply to the complex interrelations between the « decadence » and the other contemporary tendencies Yeats' remark about the Ibsenians and the esthetes : though they had not the same friends, they had the same enemies.

Since the « decadent » tendencies in England are important as a

social, as well as literary, phenomenon, one must regret that M. Farmer did not pursue more vigorously his intention of placing the « decadence » in its relation to its social and intellectual background. Nevertheless, his book will be useful to students of the period for its lucid and appreciative discussions of « decadent » writers, and especially for its informative study of French influences.

Louise Rosenblatt.

Louise Rosenblatt. **L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne** (Bibliothèque de la *Revue de littérature comparée*, t. 70). Paris, Champion, 1931 ; in-8° de 328 pages.

La littérature comparée possède l'avantage de nous aider, par l'élargissement du champ de notre vision, à placer les mouvements, les hommes et les œuvres, dans une juste perspective. L'idée de l'art pour l'art gagne à être étudiée du point de vue comparatiste, notamment en Angleterre où elle n'a pas eu la même fortune qu'en France. Pourquoi les réactions de la critique anglaise lui ont-elles été en général défavorables, ainsi qu'à ses partisans? Ne serait-ce pas parce qu'on la sentait de provenance étrangère? Miss Rosenblatt s'est posé la question et, avant d'étudier les expressions diverses de l'idée dans la littérature anglaise du XIX^e^ siècle, elle s'est efforcé d'en saisir « les conditions génératrices ».

Elle consacre les cent premières pages de son travail à l'attitude victorienne envers l'art et aux manifestations de la thèse esthétique avant 1850. Elle signale l'influence des philosophes allemands sur la première génération romantique et renvoie à l'étude de miss Egan : *la Genèse de la théorie de l'art pour l'art en Allemagne et en Angleterre*. Peut-être aurait-elle pu insister davantage sur cette influence, en particulier pour Coleridge. Celui-ci arrive à la conclusion que « l'œuvre d'art est le développement organique de la vision du poète » et que l'intuition poétique est tout (p. 64 à 70). L'importance de cette théorie mérite d'être soulignée, si l'on songe que Coleridge fut lu par Edgar Poe et que le poète américain a agi sur Baudelaire, Mallarmé et nos symbolistes, lesquels ont ensuite exercé une influence certaine en Angleterre. Les idées font parfois de singuliers détours. Cependant, Keats et Lamb dans la pratique préparaient les voies par leur exemple, l'un attaquant l'obsession de moralité chez les critiques, l'autre proclamant d'après son expérience personnelle l'identité de la vérité et de la beauté.

Un chapitre intitulé « la défense du Beau » nous présente Ruskin

et les préraphaélites, en faisant ressortir la dualité du maître et ce que Proust appelle d'un nom plus fort : « Les doctrines qu'il [Ruskin] professait étaient des doctrines morales et non des doctrines esthétiques, et pourtant il les choisissait pour leur beauté, et, comme il ne voulait pas les présenter comme belles mais comme vraies, il était obligé de se mentir à lui-même sur la nature des raisons qui les lui faisaient adopter. » De même, les préraphaélites sont divisés, suivant que les tendances didactiques et puritaines l'emportent (H. Hunt) ou que prédomine, avec Rossetti, un élément non anglais, mettons italien, parent de l'hellénisme de Keats. Néanmoins, il est hors de doute que Ruskin et Rossetti ont grandement contribué à développer l'idée de l'art pour l'art. Mais il était réservé à Swinburne de casser les vitres, de scandaliser Mrs Grundy, et c'est ce que montre le chapitre IV consacré à Swinburne. Les conclusions de miss Rosenblatt sont sensiblement les mêmes que celles de M. Lafourcade : elle souligne l'influence des théories de Gautier et de Baudelaire qui poussèrent le jeune révolté à proclamer l'autonomie de l'art et à jeter à la face des Victoriens effarés les hardiesses des *Poèmes et Ballades*. Peu après leur publication, un essai de Walter Pater sur Winckelmann, dans la *Westminster Review* de 1867, révélait un nouvel adepte de la théorie. En 1873, ses *Études sur l'Histoire de la Renaissance* proclamaient la valeur suprême de l'émotion esthétique, dans la vie aussi bien que dans l'art. L'important chapitre où miss Rosenblatt étudie le mysticisme esthétique correspond au chapitre II de l'ouvrage de M. Farmer[1], mais, conformément à son dessein, qui est plutôt d'explorer les sources d'idées et de sentiments que d'atteindre un tempérament d'artiste à travers ses productions, elle montre les influences à l'œuvre, celle du *Blake* de Swinburne (douteuse, à notre avis), celle des Français (assez faible)[2], celle des Allemands (incontestable). Il a pratiqué Coleridge (son premier essai lui est consacré) et la *Philosophie de l'art* de Hegel. Peut-être miss Rosenblatt néglige-t-elle, pour lui comme pour Swinburne, l'influence des Grecs et de leur art. Si elle mentionne la conférence sur l'*Esthétique de Platon*, c'est tout à fait à la fin du chapitre (elle fut prononcée en 1892), alors que c'est peu après son arrivée à Oxford que Pater lut Platon et les tragiques grecs avec

1. Ceux des lecteurs de la *Revue* qui auront suivi, dans ses *Chroniques*, la mention des *Travaux en cours*, savent que nulle dépendance ne lie les deux auteurs : la convergence des résultats prouve la qualité de la méthode. [N. D. L. R.]

2. Pater ne voit guère dans Ronsard et du Bellay que le côté mignard et une certaine grâce d'imagination qu'il qualifie exquisement de « silvery ». Il les affadit tant soit peu ; la force de nos vieux auteurs lui échappe (cf. *The Renaissance : Joachim du Bellay*).

Jowett, se préparant ainsi à goûter Goethe et Iphigénie, Winckelmann et la sculpture antique.

Le chapitre VI, le Romancier en tant qu'artiste, qui montre « la convergence de l'art pour l'art avec (!) les défenses (?) du roman réaliste », se relie d'une façon un peu lâche à ceux qui précèdent et a, selon nous, le tort d'interrompre une ligne d'évolution qui de Pater aboutit naturellement à Wilde et aux « décadents », longuement étudiés par M. Farmer, et qui sont expédiés ici dans le dernier chapitre (la Fin du Siècle). Nous aurions préféré voir le chapitre VI en appendice. Cette réserve faite, nous devons reconnaître qu'il contient des remarques intéressantes sur Henry James, Moore et Stevenson. Le premier « emprunte à la situation de l'art et des artistes en Angleterre la matière de plusieurs romans et nouvelles écrits entre 1883 et 1893 », et Moore fait de même dans *Mike Fletcher* et les *Confessions*, nettement inspirés de Huysmans et de Gautier. Enfin, Stevenson applique la méthode réaliste au seul roman d'aventures, et sur ce terrain neutre évite tout conflit avec le public, mais il a l'impression de pécher contre son talent et son art. Le fait qu'il déplore — comme l'avait fait Meredith — le destin du romancier dans le monde anglo-saxon permet de mesurer le chemin parcouru depuis un demi-siècle.

On peut discuter certains jugements de miss Rosenblatt, mais dans l'ensemble son étude — qu'on est tenté parfois de regretter qu'elle n'ait pas été écrite en anglais — est riche de faits et d'idées. Peut-être la conclusion aurait-elle pu mettre plus rigoureusement en relief le caractère bien particulier qu'a pris en Angleterre la théorie de l'art pour l'art. Il ne nous semble pas que cette théorie ait vraiment réussi outre-Manche. L'art pour l'art n'a été pris au sérieux que dans quelques milieux littéraires, mais la critique moyenne lui est restée hostile et une violente réaction a condamné les exagérations et paradoxes de Wilde. D'ailleurs, qu'il s'agisse d'un Pater cherchant à étendre à la vie tout entière le sentiment esthétique, ou d'un Wilde opposant l'art et la vie, ces idées heurtent trop tous les postulats conscients ou inconscients de l'âme anglaise pour prendre jamais racine en elle. Néanmoins, l'immense effort des artistes et esthéticiens du XIX^e^ siècle a valu aux poètes et romanciers une liberté d'expression dont témoignent les audaces des écrivains d'après-guerre, désavoués ou non par la censure; mais que l'ensemble des lecteurs britanniques se soit élevé à une compréhension plus exacte de l'art et de ses exigences, c'est ce dont nous nous permettrons encore de douter.

René GALLAND.

LE COURANT POPULAIRE DANS LA RENAISSANCE :

C'est le titre d'un ouvrage italien qui répond à une question encore en suspens, et, à vrai dire, assez mal posée (Domenico Guerri, *la Corrente popolare nel Rinascimento. Berte Burle e Baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*. Firenze, G. C. Sansoni, s. d. Biblioteca storica del Risorgimento, VIII). Parmi tant de farces qui furent en honneur à l'époque de la Renaissance, et même dans la première partie de l'âge classique, beaucoup reposent sur l'idée de substitution de personnalité ; la farce de *Grasso legnaiuolo* est la plus célèbre du genre. D'où vient cette idée? L'auteur attire l'attention sur l'histoire de *Geta et de Birria*, fort lue au XV^e^ et au XVI^e^ siècle ; provenant d'un poème du moyen âge, lequel dérive lui-même de l'*Amphitryon* de Plaute. Mais une donnée essentielle y modifie le vieux thème ; Amphitryon a quitté Alcmène pour aller étudier la philosophie ; et quand il revient avec son valet Geta, ce dernier, sur les affirmations du valet de Jupiter qui a pris toutes ses apparences, commence à croire qu'il n'est plus lui-même parce qu'il a eu le cerveau troublé par la scolastique. Ainsi c'est la philosophie à la vieille mode, ce sont les syllogismes et les exercices de l'école, qui font qu'il ne se reconnaît plus. Voilà le trait qui s'ajoute à l'intrigue traditionnelle, et la renouvelle. Le populaire s'est réjoui de cette attaque lancée contre la philosophie ; d'où nombre de farces où l'on retrouve l'influence de *Geta et de Birria*. — L'exposé est ingénieux ; s'il n'explique pas toute la prédilection de la Renaissance pour la farce, il découvre du moins un des ruisseaux qui ont formé le courant. Et il atteint un point sensible, en rappelant que, dans l'esprit du vulgaire, philosophie et folie se ressemblent. Une nouvelle de Bonaventure des Périers me revient à la mémoire, sur ce même propos. Un certain maître Jourdain, nous dit ce conteur, se tenait pour philosophe. « Il y eu quelque crocheteur, en portant ses faiz par ville, qui le heurta assez indiscrètement, c'est à dire assez lourdement, et puis il lui dit gare ; il était temps ou jamais ; auquel maître Jourdain va dire : « Vienja, pourquoi fais-tu cela, ange de grève? Par Dieu, si je « n'étais philosophe, je te romprais la teste, gros sot que tu es. » Tous deux en tenaient : vrai est que l'un était fol, et l'autre philofole » (Nouvelle 68).

PHILARÈTE CHASLES ET L'ANGLETERRE :

Si peu qu'il reste de tout à fait définitif de l'œuvre de *Philarète Chasles, critique et historien de la littérature anglaise*, l'homme qui, par la parole et par la plume, a renseigné quarante ans durant l'opinion française et une partie du public étranger sur le passé et

le présent intellectuel de la Grande-Bretagne et de la Nouvelle-Angleterre méritait le travail que vient de lui consacrer miss E. M. Phillips (Paris, Droz, 1933; in-8° de 309 pages). Son premier mérite fut de comprendre, grâce à une expérience initiale, l'importance d'un non-conformisme populaire pour la structure britannique, et de voir là l'une des clefs de la grandeur anglaise; mais, disciple de Mme de Staël, sa première erreur fut peut-être de croire trop obstinément que « la littérature est l'expression de la société », sans plus. De ce double jeu de principes résultèrent des prophéties imprudentes, des synthèses un peu rapides, mais aussi une critique mobile et souple, indifférente au *racisme*, d'autant plus sensible aux forces de civilisation, religion, éducation, prestiges de classe, rivalités internationales. Sans prétendre reconstituer synthétiquement une œuvre assez éparpillée, son biographe lui a donné une structure intéressante; elle a, non sans mérite mais parfois non sans omissions légères, dressé un sérieux inventaire de l'œuvre, signée ou anonyme, qui permit à tant de « valeurs » d'outre-Manche de faire leur chemin sur le Continent.

TIECK ET L'ANGLETERRE :

M. Ed. H. Zeydel apporte un bilan d'ensemble de ce que doit à L. Tieck, traducteur, critique et « récitant », la littérature anglaise en général, mais surtout pour l'époque shakespearienne (*Ludwig Tieck and England*. Princeton University Press, 1931, VII-264 pages in-8°). Son voyage de 1817, qui aurait pu être une confirmation de curiosités et de sympathies, semble lui avoir laissé une impression plutôt mêlée, à en juger par sa lettre à Solger du 26 juillet, et là encore Shakespeare au théâtre ou à Stratford paraît avoir dû compenser d'aigres déceptions. Un soigneux dépouillement de la bibliothèque de l'érudit poète confirme ces vues. Suivent deux chapitres qui, inversement, retracent l'accueil fait à Tieck et à son œuvre par l'Angleterre carlylienne. Bien des anonymes, dans l'*Appendice B*, pourraient être identifiés. Somme toute, c'est là une contribution intéressante, sinon aux « relations littéraires anglo-allemandes du début du XIXe siècle » comme le sous-titre l'annonce (car les notions religieuses et politiques prendraient le dessus sur les autres), du moins à la destinée intellectuelle d'un des maîtres du romantisme.

Le gérant : É. Champion.

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR. — 1934.

LE PRÉSIDENT DE BROSSES EN ITALIE

LES SOURCES DE SON ÉRUDITION ET DE SON ESPRIT

Tout voyageur d'Italie s'inspire plus ou moins des relations antérieures : ainsi le veut la tradition. De Brosses n'y a point failli. Ses lectures furent abondantes : Montfaucon, Piles, Félibien, Burnet, Vasari, Zanetti, et, comme compagnons de route, Labat, Misson, vraisemblablement Addison, enfin Deseine, en marge duquel il avait inscrit « quantité de petites notes et de remarques ».

Le Père Labat est ce moine artilleur, mathématicien, flibustier et architecte auquel notre époque, curieuse de vies romanesques et de figures originales, a, sous la plume de T'Serstevens, accordé un souvenir amusé. Sa description de l'Italie abonde en détails pittoresques qui, plus d'une fois, annoncent de Brosses. Labat a de l'humour, du bon sens et de la malice. Son langage, qui ne manque pas de saveur, est parfois singulièrement hardi. Il a, pour les reliques et les miracles, des mots qui rendaient jaloux Voltaire et que de Brosses n'eût pas désavoués.

Au cours de son voyage, le Président bourguignon ne manque donc pas de consulter son « ami » Labat. C'est quelquefois pour s'en moquer agréablement, voire, car il est de bon ton de chercher querelle à ses informateurs, pour le traiter de « fieffé menteur[1] ». Critiquer, mais utiliser : voilà la ligne de conduite de tout voyageur d'Italie vis-à-vis de son guide. Aussi bien, il ne saurait rien inventer. C'est donc à Labat que de Brosses va demander, à Savone, à Gênes et en bien d'autres endroits, des renseignements sur la ville, les habitants, les institutions. Car ce dominicain est curieux de toutes les

1. Lettre I, I, 2. — Lettre VI, I, 64. Nos citations se réfèrent à l'édition Bezard, 1931.

pompes, de toutes les bigarrures. Ne nous décrit-il pas, avant de Brosses, et avec un luxe de couleurs et de détails dont ce dernier s'est souvenu en plus d'un point, la procession du Doge de Gênes? Il est aussi archéologue à ses heures, et de Brosses lui doit peut-être, là encore, quelques suggestions. Enfin, certaines plaisanteries du Président sur l'abus, en Italie, des titres et des superlatifs rappellent d'assez près celles du joyeux moine[1]. Mais passons. Il faut bien ressembler à quelqu'un, et ses informations, il faut bien les tirer de quelque source. De Brosses utilise Labat, comme Labat a utilisé Misson.

François-Maximilien Misson, né à Lyon vers le milieu du XVII[e] siècle de parents protestants, conseiller au Parlement de Paris, passa, après la révocation de l'Édit de Nantes, en Angleterre, où il devint précepteur du comte d'Arran. C'est un vaste tour qu'il entreprit avec son élève en 1687-1688 qui lui fournit la matière de son *Nouveau voyage d'Italie*[2]. L'ouvrage eut un succès prodigieux. Pendant plus d'un demi-siècle il resta, en dépit de l'interdiction dont l'Église l'avait frappé, le guide et la providence des pèlerins d'Italie. Ce succès était d'abord fait d'un peu de scandale. Le ton dégagé, irrévérencieux vis-à-vis de l'Église romaine et des choses d'Italie, n'était pas fait pour déplaire à tout le monde. D'autre part, si l'érudition de l'auteur nous paraît aujourd'hui plus d'une fois fantaisiste, ses connaissances n'en étaient pas moins considérables pour le temps. Et puis, l'ouvrage n'est pas sans quelques mérites littéraires. Encore que noyées au milieu d'un fatras d'épitaphes et de réflexions parfois saugrenues, ce sont bien de véritables impressions de voyage que nous donne Misson, et des impressions qui ne manquent

1. Cf. Labat, II, 73; de Brosses, lettre V, I, 57. — Labat, III, 306; de Brosses, lettre XLI, II, 103. — Labat, II, 78, 79; de Brosses, lettre VIII, I, 90; lettre XVIII, I, 243. — Voir aussi Misson, I, 171, 172. Pour Labat, nous avons utilisé l'édition de 1730 : *Voyages du P. Labat, de l'ordre des F. F. Precheurs, en Espagne et en Italie.*

2. Nos citations de Misson se réfèrent à l'édition de 1722, *Voyage d'Italie de Monsieur Misson... cinquieme édition, plus ample et plus correcte que les précédentes, enrichie de nouvelles Figures et Augmentée d'un quatrieme volume traduit de l'Anglois, et contenant les Remarques que Monsieur Addisson a faites dans son Voyage d'Italie.* Utrecht, 1722. Cette édition passe pour la meilleure.

pas de fraîcheur. Il retrouve par endroits le pittoresque de Montaigne et fait pressentir la verve du Président.

La fortune d'Addison se trouva, en France, liée à celle de Misson. Addison est ce charmant écrivain anglais qui nous est bien connu par son *Cato* et ses contributions au *Spectator*. Ses *Remarks on several parts of Italy... in the years 1701, 1702, 1703* parurent à Londres en 1705. L'ouvrage fut plusieurs fois réimprimé jusqu'en 1767. Il fut traduit en français (Utrecht, 1722) et donné comme le quatrième volume des voyages de Misson sous le titre de *Remarques sur divers endroits de l'Italie par Mons. Addisson pour servir au voyage de Mons. Misson*. Pour Addison, la Péninsule est essentiellement la patrie des poètes latins. Il s'est nourri de leurs écrits, et son voyage n'est, la plupart du temps, qu'une sorte de géographie poétique où les citations latines tiennent lieu de tous autres renseignements. Avant de se mettre en route, nous confie-t-il dans sa préface, il en a fait un recueil. Était-il bien difficile à constituer? Nous ne le pensons pas. La géographie poétique est un genre fort ancien. Nous signalerons, entre autres, un curieux petit livre de Lambert Daneau, intitulé : *Geographiæ Poeticæ, id est, Universæ Terræ Descriptionis ex optimis ac vetustissimis quibusque Latinis Poetis libri quatuor... Lamberti Danaei opus. Lugduni apud Ludovicum Cloquemin 1580*[1]. On y trouve, soigneusement classés, les passages des poètes latins qui se rapportent aux montagnes, aux fleuves, aux cités d'Italie. On y trouve déjà le fameux *Fluctibus et fremitu assurgens...* dont nous nous proposons de retracer la brillante fortune. Un index alphabétique donne rapidement la citation dont on a besoin. On ne saurait vraiment avoir de l'humanisme à meilleur marché. Or, un recueil semblable pourrait bien se trouver à l'origine des *Remarques* d'Addison. Celui-ci emploie parfois la même disposition typographique qui consiste à indiquer en marge des citations le fleuve, la montagne, la localité auxquels elles se rapportent.

Quoi qu'il en soit, l'écrivain anglais ne se montre pas éco-

1. Cette édition que nous avons utilisée est assez rare. Une autre parut à Genève en 1580. Daneau, ministre calviniste, est né en 1530 et mort en 1596.

nome de vers latins. A chaque étape de son voyage, ils arrivent en troupes serrées de tous les coins de la littérature, quelquefois par files de vingt ou quarante. Milan lui remémore une description d'Ausone; des acrobates à Venise ou la vue de l'amphithéâtre de Vérone, des passages de Claudien. La route de Rome à Naples est une mine de souvenirs plus ou moins classiques. On ne quitte plus Lucain, Silius Italicus, Horace. A Naples, c'est Virgile qui règne en maître. Heureusement, tout cela est sans prétention. On a comparé Addison à Térence et à Catulle. Il en a l'urbanité et la raison. Sa relation est assez prisée et Taine en fait grand cas[1]. Personnellement, nous avons peine à partager son admiration. Nous ne nierons ni l'exquise clarté du style dans l'original, ni l'agrément de quelques descriptions. Mais ce dévot de l'antiquité manque véritablement de mesure dans ses explosions d'érudition. Seulement, il crée un genre qui fera fortune. Un exemple curieux nous en convaincra.

Arrivé au lac de Garde, notre Anglais le trouve agité par le vent, et cette circonstance lui rappelle deux vers de Virgile :

> Adde lacus tantos, te Lari maxime, teque,
> Fluctibus et fremitu assurgens Benace marino[2].

La citation était agréable : Lalande s'en empare pour son *Voyage d'un François en Italie*. De là, elle émigre chez l'Allemand Volkmann, où Goethe va à son tour la puiser. Mais un poète a le don d'animer les textes morts. Devant le paysage enchanteur du lac de Garde, l'hexamètre virgilien, auquel il fait d'ailleurs subir une transformation arbitraire, prend vie. « C'est le premier vers latin, s'écrie Goethe, dont le contenu apparaît vivant devant moi. » Et il écrit alors les premiers vers de la version définitive d'*Iphigénie*, vers sublimes où chante, avec les flots du lac de Garde, toute l'âme nostalgique de la Germanie[3]. Barrès et Gabriel Faure viendront à leur tour sur les bords du lac virgilien et, pour ne pas être en reste d'enthousiasme, évoqueront le double souvenir du voyageur

1. *Histoire de la littérature anglaise*, 13e édition, III, 330.
2. Géorgiques II, 158 : *Anne lacus...* Addison, 36. Nos citations d'Addison se réfèrent au tome IV du *Voyage* de Misson.
3. *Italienische Reise*, 12 septembre 1786, 6 janvier 1787.

allemand et du poète latin. Ainsi fleurit parfois la sèche érudition du XVIII[e] siècle. Quant à de Brosses, il a retenu, lui aussi, l'histoire de ces lacs qui, chez Virgile et chez Claudien, se donnent des allures marines. Mais notre Bourguignon n'a pas l'esprit tourné vers les nobles images. Il ramène plutôt les grands objets aux humbles proportions de la vie familière et, devant le lac Majeur, il s'écrie : « Oh ! de grâce, faites-moi justice d'un petit faquin de lac qui, n'ayant pas vingt lieues de long, et d'ailleurs fort étroit, s'avise de singer l'Océan et d'avoir des vagues et des tempêtes[1]. » Le mot s'inspire évidemment du « mentitur » de Claudien rapporté par Addison, et la boutade de de Brosses se trouve être ainsi cousine germaine des plus beaux vers d'*Iphigénie*.

Le Président, en effet, ne se fait pas faute d'exploiter, et Addison, et Misson. Au premier, il prend sa géographie poétique. Seulement, il en fait un usage infiniment plus discret. Il ne nous assassine pas de citations latines. Il sait les épingler au bon endroit et répandre sur cette érudition un air goguenard qui lui est propre. Quant à Misson, il pourrait bien avoir donné à de Brosses l'idée même de la « lettre d'Italie ». Il éclaire historiquement de Brosses. La genèse du *Voyage d'Italie*, destiné, sous une forme plus simple, à quelques amis, explique l'origine et la rédaction des *Lettres familières*[2]. Celles-ci sont bien, en dernière analyse, selon la formule souple et commode de Misson, un compromis entre le journal et la lettre, compromis qui admet à la fois les sèches énumérations du journal et l'allure plus capricieuse, l'information moins sûre et moins méticuleuse de la lettre. L'analogie s'étend même à certains détails de composition et de rédaction qu'il ne nous est pas possible d'examiner ici. Aussi bien, cette façon de présenter ses impressions devait connaître une rapide et brillante fortune et faire son chemin à côté du journal proprement dit, dont Montaigne nous fournit le plus ancien exemple. C'est la lecture de Misson qui décida Johann Caspar Goethe, le père du poète, qui visitait l'Italie en même temps que de Brosses, à donner à sa relation la forme de lettres à un anonyme. En ce qui concerne le Président, il est

1. Lettre IX, 1, 112.
2. Cf., en particulier, l'*Avertissement* de Misson.

bien probable que, lorsqu'il entreprenait de donner quelque forme à ses « petites notes sans suite et sans ordre », Misson était parmi les modèles qui s'imposaient à son esprit. Comment eût-il pu en être autrement? Ne l'avait-il pas, pendant son voyage, à peu près constamment sous les yeux? Son « narré léger » répond sinon à la manière, tout au moins à l'idéal de Misson qui se défend de « brouiller du papier en compilations historiques ». En honnête homme du XVII[e] siècle, Misson n'aime pas de trop doctes souvenirs « plus sujets à estre leus du doit que de l'œil ». Il déclare qu'un voyage ne doit pas être « un continu de Bibliothèques, de Palais et d'Académies », et, à l'exemple de M. de Balzac, entend faire de ses lettres des « conversations par écrit ». Son passage sur les « minucies » et les « beaux esprits antiminuciaires » est assez amusant[1]. De Brosses s'en est visiblement inspiré au début de sa première lettre[2].

Voilà donc le Président emportant Misson dans ses bagages. Il le feuillette tout le long de la route[3]. S'il arpente d'une façon si comique le pont Saint-Esprit ou compte et recompte les degrés de l'amphithéâtre de Vérone[4], c'est pour parodier Misson et sa manie, qui, du reste, ne lui est pas particulière, de tout mesurer. A Gênes, tout en glanant de-ci de-là, tout en combinant Labat et Misson, il prend ce dernier vivement à partie au sujet du nombre des édifices construits en marbre ou des « jardins en l'air[5] ». Sur ce dernier point, d'ailleurs, il dénature la pensée de son informateur soit par inadvertance, soit pour se donner le plaisir de le réfuter. Tout ceci est extrêmement intéressant au point de vue psychologique, mais demande à être examiné à la loupe. On découvre alors un de Brosses à qui des associations de termes et d'idées purement livresques tiennent lieu de monde réel. Il transforme et déforme les éléments qui lui ont été fournis par ses lectures plutôt qu'il ne regarde autour de lui. Son excellente

1. Toutes ces citations de Misson sont extraites de l'*Avis au lecteur*.

2. Lettre I, I, 2.

3. I, 54, 71, 139, 145, 173, 196, 255, 298, 312, 340, 381, 404, 413, 419, 452, 487. — II, 534, 537, 541.

4. De Brosses, lettre I, lettre XII, I, 139. Misson, I, 155, 156.

5. De Brosses, lettre V, I, 54. Misson, III, 37. Labat, II, 172; VIII, 114.

mémoire a emmagasiné aisément un canevas verbal et son imagination s'y joue avec la plus parfaite liberté. Tantôt nous voyons le Président prendre plaisir à rectifier les citations de son guide; tantôt, au contraire, il renchérit sur ses plaisanteries, fait état de son témoignage, renvoie, pour plus ample information, le lecteur à son ouvrage. Du reste, qu'il critique ou qu'il approuve, ce n'est jamais sans une pointe de malice. Il se donne l'air de laisser généreusement à Misson la rubrique des reliques, des superstitions et des légendes ridicules. Mais cela ne l'empêche pas de lire consciencieusement tout ce qu'en dit l'irrespectueux voyageur, de s'en divertir comme il convient et d'ajouter, à l'occasion, des hardiesses voltairiennes et un grain de sel gaulois à la raillerie protestante. Misson, rapportant l'histoire du trou qui, à Lucques, est censé conduire en enfer, conclut en affirmant qu'on devrait bien l'entourer de quelque garde-fou. De Brosses fera mieux. Son esprit fertile en inventions cocasses aperçoit dans cette amusante croyance l'amorce d'une transition peu banale, et il écrit : « Je sondai ce trou avec une perche pour voir si l'enfer était bien loin et ne lui trouvai qu'une aune et demie de profondeur. Fort surpris de me voir si près de ce vilain séjour, je m'enfuis tout droit jusqu'à Pise[1]. »

A propos de la cathédrale de Sienne, nous faisons connaissance avec un autre procédé favori de de Brosses : l'exagération. Cette cathédrale, achevée en toutes ses parties, fournit à Misson l'occasion d'une remarque assez savoureuse sur les édifices d'Italie. Mais, en voyageur soucieux de la vérité, il restreint par une addition marginale la portée de sa réflexion. De Brosses trouve la remarque à son goût, mais généralise hardiment et dans un sens humoristique[2]. Ramasser des traits épars et leur donner du relief, même au détriment de la vérité : voilà son grand plaisir.

Une comparaison attentive de de Brosses et de Misson éclairera encore, si l'on descend jusqu'aux plus infimes détails, d'un jour singulier et bien peu favorable tel passage sur la papesse Jeanne[3], telle sortie contre les relations de voyage et

1. De Brosses, lettre XXVII, I, 368. Misson, II, 325.
2. De Brosses, lettre XXIII, I, 381. Misson, II, 306.
3. De Brosses, lettre X, I, 121. Misson, II, 179-188, I, *Avis au lecteur.*

les auberges d'Italie[1]. Ce magistrat, qui entend à merveille la chicane, sait mettre jusque dans ses mesquineries beaucoup d'esprit et de bonhomie, et, pour préluder agréablement au récit d'aventures très vénitiennes; il réussit à prendre son guide tour à tour comme modèle et comme bouc émissaire. Tout le début de cette première lettre de Venise n'est qu'une comédie que se donne à lui-même et que donne à ses amis un brillant causeur dont nous ne saurions vraiment prendre les témoignages au sérieux. « Continuez-moi exactement votre chronique, écrit-il un peu plus tard à Blancey. S'il n'y a point d'histoires, parbleu, vous voilà bien en peine, faites-en; moi qui vous parle, me mets-je en peine de mentir pour vous amuser[2]? » Ce passage, un peu trop compromettant, ne figure plus dans le manuscrit utilisé par M^lle^ Bezard. Sa suppression est significative.

Mais ce doux commerce avec les « livres de voyages » va subir un sérieux à-coup. A l'arrivée à Rome, de Brosses se voit confisquer le second tome de Misson. L'aventure est banale et Voltaire a pu railler ces voyageurs qui croient que tout l'univers a les yeux fixés sur leurs querelles avec les commis de la douane. Mais, ici, le talent du conteur fait oublier la banalité du thème. On ne saurait se moquer plus spirituellement du pape, de l'Inquisition, de son guide et de soi-même[3]. Aussi bien, ne soyons pas en peine pour de Brosses : la perte n'était pas bien considérable, Misson se montrant relativement bref sur Rome.

Ainsi, une relation d'Italie est moins un contact direct avec les choses qu'une longue conversation avec un guide, et, dans cette conversation, il est évident que l'auteur paraît toujours à son avantage, même lorsqu'il ne vit que de larcins.

Car les emprunts du Président sont innombrables. Nous ne pouvons songer, dans le cadre restreint d'un article, à en donner un relevé complet. Pour le moment, nous nous bornerons à présenter parallèlement quelques passages correspondants

1. De Brosses, lettre XIV, I, 165, 166. Misson, *Avertissement, Avis au lecteur*, I, 235; III, 54, 55, 181.
2. Lettre XVIII, Darantière, I, 145.
3. Lettre XXXVII, II, 24-25.

de Misson et de de Brosses pour donner une idée des différents procédés de transposition utilisés par ce dernier.

Misson	De Brosses
1. — III, 31. — Pavie. ... la Cathédrale, qui est une vieille Église basse, obscure, et bastie tout de travers.	Lettre VII, I, 83. La cathédrale est une vieille église bâtie de travers.
2. — I, 154-155. — Vérone. Ce que nous en avons vû en entrant, nous a fait juger qu'elle estoit mal peuplée. Il y a de grands endroits vuides... En général, les maisons sont basses et inégales : la plûpart ont des balcons de bois, si chargez de petits jardins dans des pots et des caisses, qu'il n'y a pas trop de seûreté à passer là dessous... Autant qu'elle (la ville) satisfait peu, quand on la regarde de pres et en détail, autant l'admire-t-on quand on la voit de quelque hauteur... On la découvre tout à plein... L'Adige passe au travers, et quatre beaux ponts de pierre font la communication des deux parties qui sont divisées par cette riviere.	Lettre XII, I, 136-137. Quand on en est proche et qu'on la voit à plein avec l'enceinte de ses murs, elle paraît grande comme un géant; mais, en la parcourant en dedans, on y trouve... plusieurs places vides. Aussi n'est-elle pas peuplée à proportion de son étendue... Les maisons sont les unes sur les autres dans cet endroit, ayant à toutes leurs fenêtres de grands balcons de fer en saillie, couverts de treilles et chargés de planches, qui le sont elles-mêmes de gros pots de fleurs ou d'orangers. On se promène par la ville dans les jardins de Sémiramis, non sans danger de se voir, au moindre vent, coiffé d'une demi-douzaine de ces pots. I, 142. On passe la rivière sur quatre ponts de pierre qui n'ont rien de remarquable.
3. — I, 176. — Padoue. Il y a des portiques presque par toute la ville, ce qui est assez commode pour marcher à couvert...	Lettre XIII, I, 154. On ne peut rien voir de plus pauvre, de plus triste, ni de plus dépeuplé. Le premier étage des maisons porte sur d'infâmes ar-

I, 189.

Quoy que Padoüe ait l'air gueux, triste et sale : qu'elle soit mal peuplée, comme je vous l'ay dit, mal pavée, mal bastie dans le général... j'ay connu beaucoup d'Étrangers qui y ont demeuré, qui ne l'ont quittée qu'avec regret, et qui l'aiment toujours.

Note marginale : Il y a des gens de lettres qui font beaucoup d'accueil aux Étrangers.

4. — I, 202. — Venise : les Nobles.

Le *Broglio* est la promenade des Nobles. Ils occupent toujours un des costez de cette Place... Le *Broglio* est le rendez-vous général, où les visites se font, et où plusieurs affaires se traittent... L'autre costé est libre... Le mot de *Broglio* est aussi employé à Venise pour signifier toutes sortes de sollicitations et de négociations qui se font par brigues.

I, 252-253.

Les Nobles ne paroissent jamais à Venise, qu'avec leur Robe de drap noir... Ils portent de grandes perruques, et tiennent ordinairement la toque à la main... Six Conseillers du Doge portent une Robe d'écarlate, pendant qu'ils cades basses et irrégulières... On en tire du moins cette commodité que les gens de pied peuvent marcher à l'ombre.

I, 161.

On dit que, malgré le méchant état où Padoue est réduite, les étrangers qui l'ont connue ne la quittent qu'à regret. Cela ne peut manquer d'arriver, si ses habitants sont tous du genre du marquis Poleni, professeur de mathémathiques.

Lettre XIV, I, 172.

Les nobles ont leur côté où ils se promènent, et qu'on leur laisse toujours libre; c'est là qu'ils trament toutes leurs intrigues, d'où est venu à cette place le nom de *Broglio*.

Lettre XV, I, 182.

Les nobles portent pour habillement... une grande robe noire moins plissée que les nôtres. Quelques-uns de ceux qui sont en dignité la portent rouge, d'autres violette. Tous... sont coiffés d'une perruque si démesurée, qu'en vérité celle de M. Bernardon n'est plus qu'un chiffon à l'anglaise. Ils portent à la main une barrette de drap ou de taffetas noir... La manche de la robe fait encore une distinction; plus la dignité est grande, plus la manche est large (et cette manche n'est pas inutile pour mettre la provision de boucherie

sont en charge. Les Chefs de la *Quarantie* criminelle en portent une Violette... j'ai dit pendant qu'ils sont en charge... La maniere de les salüer avec une grande soumission est de leur baiser la manche. Le coude de cette manche fait un assez grand sac, et c'est là-dedans que ceux qui vont au marché mettent la provision.

II, 109.

Au reste, je ne vous en ay point fait accroire, quand je vous ay dit que la grande manche tient quelquefois lieu de panier quand on va au marché : J'y ay vû mettre une fois une ample salade, et une autre fois une belle queüe de moruë.

avec une salade dans le grand bonnet)... La façon la plus humble de saluer les nobles et d'aller solliciter au *Broglio* est de baiser la manche de celui qu'on sollicite.

5. — I, 261. — Gouvernement de Venise.

Je n'entreprendray point l'article du Gouvernement, ce seroit une discussion trop longue, et trop difficile pour moy, qui n'ay ni le temps, ni toutes les intelligences nécessaires, pour estre suffisamment instruit de tant de choses.

Note marginale : On peut voir ce qu'en a écrit M. Amelot.

Lettre XIV, I, 173-174.

Je ne vous parlerai pas trop non plus du gouvernement ni des mœurs ; c'est un article qu'Amelot a traité à fond, et assez bien.

I, 224-225.

Ne vous ingérez en fa-

Lettre XIV, I, 174.

Je vous dirai qu'il n'y a pas de

çon quelconque dans les affaires de l'Estat... et du reste, faites sans aucune réserve tout ce que bon vous semblera ... voila la liberté de Venise.

lieu au monde où la liberté et la licence règnent plus souverainement qu'ici. Ne vous mêlez pas du gouvernement et faites d'ailleurs tout ce que vous voudrez.

6. — I, 207. — Saint-Marc de Venise.

Le pavé de l'Église est aussi extrêmement curieux, et quoy qu'il soit offensé, et mesme fort usé en quelques endroits, on peut dire que c'est une merveille d'en voir de si grands morceaux, se conserver dans tout leur entier, après avoir esté foulez aux pieds depuis tant de siècles.

Lettre XVI, I, 195.

Le pavé est aussi en entier de mosaïque, composé de plusieurs mille millions de petites pièces... Le tout a été si bien joint que, quoique le pavé se soit enfoncé dans certains endroits et fort relevé dans d'autres, aucune petite pièce ne s'est démentie ni n'a sauté; bref, c'est sans contredit le premier endroit du monde pour jouer à la toupie.

7. — II, 320. — Lucques.

Les fortifications de Luques sont assez régulieres et bien revestues, mais presque à rez-de-chaussée, le fossé estant fort négligé et à peu prés comblé.

Lettre XXVII, I, 365.

Leur principal défaut est d'être trop basses; elles sont peu soignées et le fossé est presque comblé.

8. — II, 311. — Sienne.

La grande Place est profonde en maniere de coquille; et on peut la remplir d'eau quand il est nécessaire.

Lettre XXVIII, I, 379.

La place publique est d'une forme particulière : elle est quasi faite comme une coquille ou tasse à boire. On la remplit d'eau quand on veut.

II, 306.

On y parle le bon Toscan, sans l'aspreté du Florentin, et souvent aussi les Etrangers choisissent ce

Lettre XXVIII, I, 381.

C'est là qu'est le centre du beau langage, tant pour le discours que pour la prononciation : car, bien que les Florentins

séjour, quand ils veulent apprendre la langue.

Labat, II, 201. — A propos des Florentins.

Leur Langue est la plus pure de toute l'Italie, mais ... ils ont une prononciation tirée du gozier qui la gâte absolument.

parlent très purement, ils prononcent si désagréablement, non pas de la gorge, mais du fond de l'estomac, que j'avais cent fois plus de peine à les entendre que le jargon vénitien.

9. — Misson, III, 51. — Chapelle du Saint-Suaire à Turin.

Je n'oublieray pas de vous parler de la Chapelle qu'on achéve de bastir à la Cathédrale, pour le S. Suaire...

Note marginale : De l'architecture du P. Guarini.

Il n'y aura rien que du marbre noir.

Note marginale : Ce marbre n'est pas d'un beau noir, ni d'un beau poli.

Lettre LVIII, II, 583.

L'architecture intérieure est du Père Guarini, théatin, qui l'a exécutée tout entière en marbre noir, mais qui n'est pas d'un beau noir.

En somme, la transcription pure et simple est plutôt rare. De Brosses est bien trop finaud pour se laisser prendre en flagrant délit de plagiat. Mais, en deçà de cette limite, on trouve chez lui toute la gamme des procédés d'imitation : la réminiscence lointaine, la rencontre qui peut paraître fortuite, l'utilisation de renseignements ou d'idées, l'adroite transposition qui ordonne différemment le développement, fait passer un terme d'une phrase dans une autre ou la salade de la manche dans le bonnet (4)[1]. Notons surtout l'utilisation des notes marginales sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus tard. De tous les procédés du Président, c'est assurément le plus amusant (3, 5, 9). Ici, de Brosses vole un mot,

1. Ces numéros renvoient au tableau précédent.

une expression : on la découvre tout à plein = on la voit à plein (2); là, il amplifie d'une manière burlesque : les perruques des nobles vénitiens prennent des proportions démesurées (4); à Vérone, la chute possible d'un pot de fleurs est multipliée par six (2); les pièces de mosaïque de Saint-Marc se comptent par mille millions et leur état de conservation est manifestement exagéré pour aboutir à un effet de comique qu'il substitue à la remarque posée et objective de Misson (6). Aussi bien, cette église, qui, chez Misson, était tout bonnement « obscure et médiocrement exhaussée », devient, dans les *Lettres familières*, « basse, impénétrable à la lumière[1] ». Quant au langage florentin, l'origine gutturale que lui confère Labat ne suffit pas à notre Bourguignon : il le fait venir jusque du fond de l'estomac (8).

Les procédés de démarquage sont particulièrement intéressants à étudier. Les exemples foisonnent : marcher à couvert = marcher à l'ombre (3); gueux, triste... mal peuplé = ... de plus pauvre, de plus triste, ni de plus dépeuplé (3); la maniere de les salüer avec une grande soumission = la façon la plus humble de saluer (4); presque à rez-de-chaussée, le fossé estant fort négligé et à peu prés comblé = trop basses... peu soignées et le fossé est presque comblé (7); en manière de coquille... quand il est nécessaire = quasi faite comme une coquille... quand on veut (8). Le passage sur la liberté de Venise est des plus significatifs : on peut, sous le démarquage, suivre Misson presque mot à mot (5). Quand on voit le Président remplacer « sont en charge » par « sont en dignité » (4), on est tenté de le considérer comme un vivant dictionnaire de synonymes. A Vérone, l'intérêt de ces « quatre ponts de pierre *qui n'ont rien de remarquable* » n'apparaît que lorsqu'on a lu chez Misson : « Quatre *beaux* ponts de pierre font la communication des deux parties » (2). Du reste, si l'on étudie d'un peu près cette dernière description, elle donne assez l'impression d'une contrefaçon, d'un malaxage de mots, en comparaison de celle de Misson qui, contemplant la ville du château Saint-Pierre, situé sur une hauteur « dans l'enceinte des murailles », peut véritablement la découvrir « tout à plein ». Partout Misson

1. De Brosses, lettre XVI, I, 194. Misson, I, 204.

transparaît, et dans une mesure même dont ce rapide exposé ne peut donner qu'une faible idée. Tout ceci est infiniment troublant. Nous sommes persuadé qu'un dépouillement complet et méthodique des sources de de Brosses nous livrerait de très utiles renseignements sur la rédaction des *Lettres familières*, question qui, même après les intéressantes révélations de M^lle^ Bezard, reste encore passablement obscure.

En tout cas, le Président n'est nullement l'observateur attentif et précis qu'on veut bien nous présenter. Génie verbal et non visuel, il ne s'accroche pas à la réalité, mais aux mots. Il se laisse entraîner par eux, il folâtre avec eux, il s'en grise comme Victor Hugo se grisera de rimes. Au fond, peu importe le lieu de rédaction des *Lettres familières*. Venise, Rome ou Dijon; qu'elles soient esquissées ici ou terminées là, c'est tout un. En présence de ces larcins et de ces truquages, la question passe au second plan. Tout, chez de Brosses, sort du même tonneau, de son imagination endiablée, de sa grandiloquence et de sa jovialité bourguignonnes. N'est-il pas fils d'une race qui manifeste « moins de fécondité dans la pensée que d'art pour mettre en œuvre celle d'autrui[1] »? Humaniste féru de littérature, bourré des lectures les plus diverses, compilateur et polygraphe comme ses compatriotes, érudit « d'heureuse et triomphante mémoire[2] », il est, de plus, visiblement tenté par la gloire de Chapelle et de Bachaumont et, tout au long du voyage, il s'abandonne à son étourdissante fantaisie et brode allègrement sur des données livresques beaucoup plus qu'il ne s'astreint à regarder les choses et les gens. Les *Lettres familières* nous révèlent un homme et sa province natale bien plus que le pays qu'il parcourt.

M^lle^ Bezard loue, et avec raison, dans ces lettres, les croquis et les portraits si lestement enlevés[3] : Gênes, Livourne,

1. *Lettres sur Dijon écrites en juillet 1831*. Paris, 1863. — Sur le manque d'originalité du génie bourguignon, voir aussi Bouchard, *De l'Humanisme à l'Encyclopédie, l'esprit public en Bourgogne sous l'ancien régime*. Paris, 1930. Pour apprécier sainement les *Lettres familières*, il n'est peut-être pas nécessaire de connaître l'Italie, mais il serait très utile d'être informé de l'esprit dijonnais et du Dijon du XVIII^e^ siècle, petite ville où fleurissent l'envie et la jalousie et « où il y a des gens d'esprit qui ne n'en servent pas, et qui haïssent ou méprisent ceux qui en font usage » (Clément à Voltaire, 1762).

2. L'expression est de l'abbé Legouz.

3. *Lettres familières*, introduction, p. XLVIII, XLIX.

Ferrare, « rêve d'un impressionniste », Vérone et ses balcons lourds d'orangers, les femmes de Vicence et celles de Padoue, les nobles de Venise. Mais ce talent descriptif, ce sens du pittoresque ne se rencontrent-ils pas déjà chez Misson dont les quelques passages que nous avons donnés ont permis d'apprécier la verve drue et réaliste ? Misson a, comme de Brosses, l'humeur enjouée, l'esprit bouffon, la plume frondeuse et irrévérencieuse. Deux grandes catégories parmi les pèlerins d'Italie : les têtes froides et celles qui, s'échauffant facilement, ont coutume de « s'évaporer en loüanges et en exclamations[1] ». Misson et Labat se rangent dans la première catégorie : ils raisonnent de tout et tout égaie leur veine. De Brosses a pu trouver chez eux, sur les choses, les gens, les mœurs et les institutions d'Italie, tous les thèmes classiques de plaisanterie. Il a emprunté à Misson non seulement sa façon d'entretenir ses correspondants des divers « articles » qui peuvent piquer leur curiosité, mais le caractère même de sa vision. Il s'intéresse aux mêmes objets que lui : assiette des villes, fortifications, maisons, rues, pavage, etc.[2]. Mais ce qui, chez Misson, est encore diffus, âpre et raboteux s'affine chez le patricien dijonnais, se nuance d'une délicieuse ironie qui n'appartient qu'à lui et se resserre en motifs d'un dessin plus net. Le mot expressif et concret, le mot sonnant et trébuchant jaillit, joyeux, sous sa plume, éclaire toute la phrase, accuse les contours, fait surgir en un puissant relief et d'une manière inoubliable les choses et les êtres. De Brosses est une personnalité assez vigoureuse pour marquer de sa griffe ce qu'il emprunte aux autres. Il peut imiter et voir avec les yeux des autres tout en restant lui-même. La plaisanterie qui, pourtant, n'est pas sans sel chez Misson, s'allège et s'aiguise chez de Brosses, tandis que l'esprit qui y pétille en fait accepter la témérité. Les exemples abondent. En voici un qui est assez typique :

A Milan, Misson note sur ses tablettes : « On garde à S. Eustorge le Tombeau où estoient les trois Rois, avant qu'on les transportast à Cologne. L'odeur de sainteté qui est

1. Misson, I, *Avertissement*.

2. Voir, chez Misson, la liste des choses auxquelles doit s'intéresser un voyageur, III, 195.

restée dans ce Tombeau, achève, dit-on, de guérir, mais elle n'entreprend pas les cures difficiles[1]. » Cette histoire réjouit fort de Brosses qui écrit à son tour : « A Saint-Eustorge, beaucoup de tombeaux et d'antiquités du Bas-Empire. Notez cependant que le tombeau des trois rois qui allèrent à Bethléem n'est ni du Bas-Empire ni de ces choses qui se voient partout, les trois rois n'étant enterrés qu'à fort peu d'endroits, comme ici, à Cologne et en quelques autres villes[2]. » La boutade du catholique de Brosses a une allure plus légère et plus désinvolte que celle du protestant Misson, mais elle est aussi moins bien fondée : il eût certainement été bien difficile à de Brosses de citer les « quelques autres villes » qui se partagent l'honneur d'abriter les restes des rois mages. Par contre, il nous est facile de voir d'où a été tiré son bon mot. Il vient en droite ligne d'une plaisanterie assez longue et non dépourvue d'esprit de Misson sur le saint-suaire qui « s'est reproduit ou multiplié en sept ou huit endroits pour le moins[3] ». Aussi bien, Misson s'amuse fort de ces tombeaux qu'il qualifie aimablement d' « honoraires », et le Président manque rarement d'utiliser à sa façon de si précieux renseignements[4].

Évidemment, c'est là marauder plutôt que voler. Mais la répétition de petits larcins, en eux-mêmes insignifiants, ne laisse pas de devenir troublante. Suivons le magistrat bourguignon pas à pas sur une portion déterminée de sa route et nous verrons avec quelle persévérance il a feuilleté Misson et Addison.

A peu près tous les éléments du voyage de Rome à Naples[5] se trouvent, sous une forme ou sous une autre, chez ces deux auteurs qui ont eux-mêmes puisé à pleines mains chez Virgile, Silius Italicus, Stace, Martial et dans cette inestimable satire d'Horace, bréviaire de tous les humanistes et de tous

1. III, 29. Il s'agit, en réalité, des reliefs de Giovanni di Balduccio (1347). Si nous en croyons Misson qui a également visité Cologne, les trois rois auraient été transportés dans cette dernière ville en 1162 (I, 46).

2. Lettre VIII, I, 96.

3. III, 51-52.

4. Sur le tombeau de saint Augustin, entre autres, cf. Misson, III, 31-32, et de Brosses, lettre VII, I, 83.

5. Lettres XXIX, XXXI et XXXII.

les épicuriens en voyage[1]. Le premier lambeau de latin qu'arbore le Président vient donc en droite ligne d'Addison qui tire du troisième livre de l'*Énéide* un « Æaeaeque Insula Circes[2] ». Notre épistolier rectifie la citation et incorpore à son récit cette discrète allusion[3]. Les deux citations suivantes : « Proxima raduntur Circææ littora terræ » et « Hinc exaudiri gemitus iræque leonum... »[4], tirent leur origine du même passage d'Addison qui, sans sourciller, mais non sans commettre quelques erreurs, aligne vingt vers du début du livre III de l'*Énéide*[5]. Quant aux hurlements que Virgile voulait entendre dans ces parages, notre Bourguignon ne tente pas de les expliquer, il laisse ce soin à Addison et se contente d'en faire un bon mot. Toujours plaisantant, il arrive à Piperno, lieu sur lequel Misson lui a fourni d'amples renseignements. C'est lui, entre autres, qui lui a appris pour quelles raisons le liège pouvait être considéré comme une espèce de chêne[6]. Sur Anxur, Misson apporte encore maint détail érudit[7], et Addison, une débauche de citations, où de Brosses n'a que la peine de choisir son « Impositum saxis late candentibus Anxur[8] ». Quel aimable fournisseur que cet Anglais! Il n'est jamais à court et étale sa science avec une bonne grâce incomparable.

Mais voici la Via Appia. De Brosses prend à Misson ses renseignements sur la construction, la disposition, la largeur de la voie, l'état et la forme des pavés et arrange tout cela à sa manière. Misson avait dit, entre autres : « Les pierres de ce pavé sont de grandeur inégale... d'une dureté extrême...

1. Livre I[er], satire v, qui relate d'une façon humoristique un voyage de Rome à Brindes. M. de Socio fait d'ingénieux rapprochements entre la satire d'Horace et les *Lettres d'Italie* qui constituent « un voyage à Brindes sur une plus grande échelle » (p. 93-98).

2. IV, 181. *Énéide*, III, v. 386.

3. Lettre XXIX, I, 397.

4. Lettre XXIX, I, 397.

5. IV, 180, 181. *Énéide*, VII, 10, 15-18. L'édition Darantière donne *exoriri* pour *exaudiri* et saute un vers. M[lle] Bezard rectifie ces deux erreurs. Est-ce de sa propre autorité? Une note eût pu le préciser. Rappelons le cas de Goethe modifiant le texte de Virgile.

6. Misson, II, 9. De Brosses, I, 398.

7. II, 14.

8. IV, 121. De Brosses, I, 398. L'édition Darantière donne *longe* au lieu de *late*.

quoy que la forme de ces pierres soit irrégulière, elles sont toutes si parfaitement jointes, et si étroitement unies, qu'il ne seroit pas possible de faire entrer la pointe d'une épée entre deux, dans les endroits, qui ont bien gardé leur ancienne situation[1] ». De Brosses, à son tour, de parler de « pierres de taille de grandeur et de figures inégales, mais si parfaitement dures, qu'il n'y a pas encore une ornière, et si bien jointes, que dans les endroits où l'on n'a pas encore commencé de la rompre par les bords, il serait très difficile d'en arracher une pierre du milieu avec des instruments de fer[2] ». Voilà un démarquage assez laborieux et, à y regarder de près, peu heureux. On sent bien que de Brosses est dominé par le texte de Misson et qu'il travaille uniquement sur ce texte. Du reste, le passage est à relire en entier et à confronter avec Misson. Mais, en marge de son développement, ce dernier a quelques petites remarques si fines, si étroitement logées qu'elles peuvent bien échapper au lecteur pressé. Il nous apprend ainsi que Procope a parlé de la Voie Appienne et que Stace a écrit : « Appia longarum teritur regina viarum[3]. » C'est une aubaine. Le vers va passer de la marge de Misson dans le texte de de Brosses, et onze lignes de Procope vont y étaler leur impressionnante latinité. Évidemment, tout ceci était fait pour paraître en petit comité, pour égayer quelques amis plus sensibles aux gauloiseries et aux joyeuses menteries qu'exigeants en matière d'érudition. Imprimée, la relation eût pu tomber entre les mains de lecteurs sceptiques et mal intentionnés. L'auteur n'avait pas la conscience tranquille : de là sa réserve première dont il ne sortit qu'encouragé par le succès.

Plus loin, de Brosses trouve chez Misson et Addison d'abondants renseignements sur le rocher nommé Pisca Marina[4]. Les Lestrygons dont Misson évoque le souvenir lui fournissent l'occasion d'une sortie humoristique contre les douaniers[5], et deux vers en note, une boutade sur la nourrice d'Énée[6]. Mis-

1. II, 12-13.
2. I, 399-400.
3. II, 11-12.
4. Misson, II, 14-15. Addison, IV, 121. De Brosses, I, 401.
5. II, 19. De Brosses, I, 403.
6. Misson, II, 20. De Brosses, I, 404.

son n'est pas sans parler de Minturnes et du Garigliano. Addison a toute une gerbe de citations sur le Liris. De Brosses n'a que la peine d'en cueillir une[1]. Capoue : l'inépuisable satire d'Horace vient à point nommé. Et le Président d'ajouter : « Si je voulais, je vous ferais bien encore quelque citation sur le Vulturne... Que voulez-vous? On est toujours, sur cette route-ci, en compagnie d'Horace, Virgile, Silius Italicus et autres de ces messieurs qui causent infailliblement aux voyageurs un débord de poésie latine[2]. » Si vous tenez à connaître les citations sur le Vulturne dont le Président nous fait grâce, il vous suffira d'ouvrir à la page 120 les *Remarques* d'Addison.

C'est lui encore qui, dans la lettre XXXI, fournit le « Et otiosa credidit Neapolis[3] », cependant que le voyage d'Horace inspire au Président des considérations historiques sur la crédulité des Napolitains[4]. A la fin de la lettre, c'est au tour de Misson d'être mis à contribution. Les voluptés de Baïes avaient toujours hanté l'imagination des érudits. Parlant de certains effets tout spéciaux de ce climat, Misson cite Properce et renvoie à Sénèque. De Brosses reprend pour son compte personnel le vers du poète et ajoute : « N'est-ce pas Sénèque qui raconte qu'autrefois[5]... »

Mêmes procédés dans la lettre suivante. La citation sur le Vésuve vient d'Addison[6]. Le passage de Strabon a son origine dans une note marginale de Misson[7]. C'est encore chez ce dernier que de Brosses trouve une gravure représentant le tombeau de Sannazar, la description de ce tombeau, l'épitaphe et la remarque suivante dont il s'est manifestement inspiré : « Les deux grandes statuës qui sont assises à chaque costé, sont d'Apollon et de Minerve; mais on aime mieux dire que c'est David et Judith, afin que les scrupuleux ne se formalisent pas de trouver des représentations de fausses Divi-

1. Misson, II, 25. Addison, IV, 119. De Brosses, I, 404.
2. I, 405.
3. IV, 134. De Brosses, I, 419.
4. I, 420. Horace, Sat. I, 5.
5. Misson, II, 83. De Brosses, I, 432.
6. IV, 159. De Brosses, I, 441.
7. III, 338. De Brosses, I, 441.

nitez dans un Temple chrétien[1]. » Mais, vraiment, il faut renoncer à détailler tous ces emprunts. L'insistance que met de Brosses à marcher sur les traces de ses devanciers fatiguerait l'érudition la plus robuste et découragerait le lecteur le plus patient. Disons seulement que les plaisanteries sur le tombeau de Virgile et la sibylle de Cumes ne sont pas sans devoir aussi quelque chose à Misson[2], et qu'on peut trouver chez ce dernier, ainsi que chez Addison, tous les renseignements désirables sur la grotte du Pausilippe, sa forme, son origine et ce qu'en rapporte Sénèque[3]. Le passage sur le lac Agnano est tout simplement la transposition humoristique de la description de Misson[4]. Même observation pour les bains de Saint-Germain[5]. Quant à la fameuse Grotte du chien, Misson et Addison lui consacrent chacun plus de deux pages. De Brosses pouvait même voir sur une planche de Misson la reproduction du « mauvais trou carré » qui forme l'entrée de la grotte[6]. A la Solfatare, à Pouzzoles, au Pont de Caligula, de Brosses se rencontre encore avec l'inévitable Misson[7]. A Baïes, il ne voit comme lui que de tristes masures[8]. Quant à la vie qu'y menaient les anciens Romains, le sujet lui conviendrait admirablement bien. Comme notre doux épicurien se répandrait là-dessus en citations de poètes si Addison ne l'avait prévenu ! Heureusement, il lui reste Sénèque, et le Président de se rabattre sur les *Épîtres à Lucilius* que Misson vient de lui remettre en mémoire. Notre amateur de petits soupers évoque avec un plaisir évident la mer couverte de roses, les concerts sur l'eau et les Romaines en déshabillé galant dans des gondoles dorées. Il faut lire toute cette description et la comparer avec le passage de Sénèque[9] dont elle n'est guère qu'une réplique en style Régence. On remarquera avec quelle vivacité d'imagination l'humaniste bourguignon accommode

1. II, 88. De Brosses, I, 448.
2. II, 87. De Brosses, I, 448.
3. Misson, II, 62. Addison, IV, 137. De Brosses, I, 449.
4. II, 63. De Brosses, I, 449.
5. II, 63. De Brosses, I, 449.
6. Misson, II, 63-66. Addison, IV, 147-150. De Brosses, I, 449.
7. Misson, II, 66-71. Addison, IV, 140. De Brosses, I, 450-452.
8. Misson, II, 84. De Brosses, I, 453.
9. *Épîtres à Lucilius*, LI.

l'écrivain latin à la moderne. Il extrait de son texte tout ce qu'il recèle de coloré et de concret pour en former un tableau de fêtes galantes qui fait songer à Watteau.

Mais voici Ischia encadrée dans une citation qui vient en droite ligne d'Addison[1]. L'amusant passage sur les Champs-Elysées n'est que du Misson démarqué et fignolé[2]. La remarque sur les oiseaux du lac Averne est inintelligible pour qui n'a pas lu Addison et les cinq pages que Misson consacre à ce sujet[3]. Les eaux de ce lac, lisons-nous encore chez Misson, « sont assez vives, et assez claires, quoy qu'elles tirent un peu sur le bleu obscur[4] ». Transfiguré par la fantaisie du Président, ce lac va apparaître dans les *Lettres familières* « tout rond, beau, clair et vermeil ». La trouvaille verbale, la joyeuse griserie des mots, une jovialité toute rabelaisienne qui peuple le monde de formes et de couleurs inattendues : voilà ce qui fait la force et l'originalité de de Brosses. Ce lac vermeil qui fait penser à quelque face hilare est aussi saisissant et aussi irréel que les chats bleus de Ferrare ou l'intérieur de la cathédrale de Lucques, « obscur de quelques nuances plus qu'un four ».

Faut-il parler encore du lac Lucrin, de ses huîtres et de la grande vilaine montagne qui est venue coudoyer le pauvre lac? Mais non, tout cela — soyez-en sûrs — se trouve déjà dans Misson, et avec des détails qui ne manquent ni de saveur ni d'humour[5]. Enfin, après avoir glané un dernier vers dans la satire d'Horace[6], il ouvre toutes grandes les écluses de son érudition à la manière d'Addison qui termine son chapitre par une « carte générale » de la baie de Naples selon Silius Italicus[7]. « Pour lui faire paroli, déclare de Brosses, je veux vous la donner d'après Virgile[8]. » Et, plus généreux encore que l'écrivain anglais, il nous apporte un bouquet de quelque quatre-vingts vers extraits de l'*Énéide* et dont la disposition

1. IV, 159. De Brosses, I, 455.
2. II, 85. De Brosses, I, 456.
3. Misson, II, 75-80. Addison, IV, 158. De Brosses, I, 456.
4. Misson, II, 80.
5. II, 71-73-74.
6. I, 458.
7. IV, 157-159.
8. I, 457.

rappelle très exactement celle que nous avons notée chez Addison et dans la *Geographia poetica* de Lambert Daneau[1].

Voilà, allez-vous penser, une lettre sur Naples terriblement compromettante. Mais le Président a tout prévu, et il écrit : « Cependant, pour ne pas faire le charlatan avec vous, je dois vous avouer que tous les grands plaisirs que j'avais goûtés étaient beaucoup plus en idée qu'en réalité ; une bonne partie des articles mentionnés dans cette mienne fidèle relation seraient un peu plats pour quelqu'un qui ne lirait pas la gazette du temps de Caligula[2]... » On ne saurait jamais avoir le dernier mot avec ce diable d'homme qui trouve toujours quelque adroit détour pour se dérober.

Ainsi, Labat, Misson, Addison : voilà le canevas sur lequel brode le voyageur bourguignon. Cette enquête ne peut donner qu'un faible aperçu de tout ce qu'il leur doit. Il les complète l'un par l'autre, il les combine. Comme toutes les relations d'Italie, les *Lettres familières* sont faites de pièces et de morceaux. De Brosses visite les monuments, son Misson à la main. Il s'en fait confisquer un tome par les commis de la douane — se non è vero, è ben trovato — et en égare un autre dans une église. Mais les libraires de Dijon se soucient peu de l'index expurgatoire. La perte est vite réparée et certains indices nous portent à croire que le Président s'est servi pour la rédaction définitive de l'édition de 1743. Le détail n'est pas sans importance, quoiqu'au fond il n'y ait pas de différence appréciable entre une relation écrite en Italie avec le secours de Misson, Addison, Labat, Burnet, Piles, quelques plans et quelques bonnes gravures, et une autre relation composée dans un hôtel dijonnais avec la même documentation. Car, avec les trois auteurs que nous venons d'étudier, on n'a certainement pas épuisé la liste des informateurs de de Brosses. Piles, tout particulièrement, « l'un des plus grands connaisseurs qu'il y ait jamais eu en peinture[3] », a dû plus d'une fois inspirer et conseiller le Président. Nous n'en voulons pour preuve qu'un passage des *Lettres familières*

1. Voir surtout le fac-similé de la page du manuscrit donné par Mlle Bezard, I, 64.
2. I, 457.
3. Lettre XXIV, I, 341.

sur Michel-Ange[1]. Mais laissons là ces menues enquêtes qui ne nous ont déjà retenu que trop longtemps et cherchons plutôt à expliquer tous ces démarquages du point de vue de la psychologie.

Sommes-nous en présence d'une œuvre laborieusement et hypocritement perpétrée dans le silence complice du cabinet? Nous ne le pensons pas. La plupart des lettres d'Italie voyaient alors le jour sur la terre de France : cela ne pouvait étonner personne; c'était le secret de Polichinelle. Et puis, de Brosses est un impulsif, un hâbleur, un fantaisiste et surtout un rat de bibliothèque pour qui toute réalité est enclose dans les livres. Compilateur, il a écrit l'*Histoire des navigations aux terres australes*. Traducteur, commentateur, pasticheur et hardi rapetasseur de textes, il a donné son *Histoire du VII^e^ siècle de la république romaine*, où il comble les lacunes des manuscrits de Salluste à l'aide de développements de son invention. Et le compilateur, l'adaptateur téméraire, le dépouilleur de textes qui se plaît dans les collationnements, les variantes et les notes, le scoliaste en mal de beaux commentaires se retrouvent à chaque page des *Lettres familières*. Seulement, cette réalité livresque, de Brosses la veut alerte, gaie, aimable, élégante. Alléger les données indigestes de l'érudition, y répandre, avec une désinvolture de grand seigneur ironique, de l'esprit à profusion, les illustrer, leur donner la vie factice, mais saisissante des créations littéraires : voilà où tend toute son étude. Il a vu à Saint-Ambroise, à Milan, un serpent de bronze sur une colonne de marbre. Il a surtout lu, sur l'origine présumée de ce serpent, une docte dissertation de Misson et a appris de ce dernier que Donat Bossi et Charles Torre auraient été témoins du culte qu'on lui aurait plusieurs fois rendu[2]. Le détail est piquant, original, en même temps qu'il fleure la bonne érudition. Et de Brosses de traduire cette science nouvellement acquise en son lan-

1. « C'était, pour trancher le mot, un mauvais peintre, mais un terrible dessinateur. Nous devons à ce vigoureux génie le bannissement du goût gothique et mesquin... » (Lettre XLIII, II, 174.) — « Michelange est un des premiers qui ait banni de l'Italie la petite manière et les restes du gothique... Son Génie étoit d'une vaste étenduë... Il étoit Savant et correct dans son Dessein, et le goût en est terrible pour me servir de ce mot. » (De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*. Paris, 1699, p. 222-223.)

2. Misson, III, 29.

gage, mais sans se soucier aucunement de la fidélité de la traduction ou de la vérité des faits. L'important pour lui est de présenter la chose d'une manière frappante, grâce à une certaine truculence d'imagination et à une certaine verve moliéresque. Il écrira donc : « Je l'y laissai (Sainte-Palaye), pour me démêler d'un serpent de bronze posé sur une colonne qui passe ici pour le véritable serpent d'airain du désert; mais c'est, s'il vous plaît, un bel et bon Esculape, à qui l'on fait tous les jours le petit office. » Ainsi, le Président accepte sans contrôle sérieux tout le bric-à-brac des relations antérieures, qu'il agrémente ensuite de joyeuses enluminures. Les exemples de ce genre abondent. De Brosses ne regarde guère autour de lui; il lit, il devine, il invente. Insuffisance de l'observation, curiosité vaste mais sautillante, manque de sens critique en matière d'information, le tout compensé par une grande souplesse d'esprit et les heureuses réussites d'une imagination exubérante jointe à un bon sens solide : voilà le de Brosses des *Lettres familières*, un de Brosses qui se permet, à l'égard de la vérité, une attitude passablement cavalière, parce qu'il sait bien que ses joyeuses finasseries[1] sont capables de dérouter tous ses adversaires et de désarmer toutes les critiques. Nous sommes loin de l'observateur exact qu'on propose la plupart du temps à notre admiration. La valeur documentaire de sa relation est très restreinte et extrêmement contestable. Un historien a beaucoup de peine à en tirer quelques témoignages valables[2].

Aussi bien, il s'agit de préciser le caractère de sa vision. Ce petit homme a l'œil vif et l'esprit prompt, c'est entendu. Mais dans le renseignement livresque qu'il accepte sans autre forme de procès, dans l'objet réel qu'il a vite fait d'apercevoir, que va-t-il discerner exactement? Il en verra presque uniquement le côté amusant, cocasse. Et il le fixera d'un trait inoubliable, grâce à une de ces expressions dont il a le secret. Ses personnages sont des grotesques et, sous sa plume, les

1. L'équivoque assaisonnée d'esprit est son domaine propre. Voir un exemple caractéristique, lettre XVIII, I, 241.

2. M. Henri Focillon (*G. B. Piranesi*. Paris, 1928), cherchant à reconstituer l'aspect de la Rome du XVIII[e] siècle, a des remarques heureuses sur la « matière incertaine et contradictoire » qu'offre la littérature des voyages. De de Brosses en particulier, il constate qu'il est « plus brillant que juste et trébuche à chaque instant dans l'anecdote ».

choses elles-mêmes s'animent d'une vie véritable et délicieusement drôle : c'est Vienne collée contre une vilaine montagne; la Provence, cette gueuse parfumée; le Rhône qui se promène au grand galop entre des roches horribles; la tour de Pise, creuse comme une croûte, et qui exécute son pas de ballet sans se dégingander le reste du corps; le baptistère, si joliment tourné avec son dôme à la figure de turban. Dans ses croquis de petites villes, tout apparaît vétuste, « maléficié » par le temps et campé de guingois. Gens et monuments, tout est quelque peu bancal et tourmenté. C'est le coup de crayon d'un humoriste moderne. C'est un art baroque, pour autant qu'on entend par là un art qui évite le repos, l'équilibre, la symétrie. Ce qui plaira à de Brosses, ce sera un quidam de postillon avec une botte en pantoufle dans un pied et une mule du palais dans l'autre, de petits polissons mangeant des oranges en menant du fumier, des charretiers en sarrau de toile prenant des glaces dans un café, des massiers avec un bas blanc à une jambe et rouge à l'autre, une garde suisse qui se met en haie d'un côté seulement. Il y aurait toute une étude attrayante à faire sur ce goût décidé du Président pour ce qui est singulier, asymétrique. De Brosses est avant tout un caricaturiste et même des plus grands. Il s'attache aux contrastes, et son réalisme gothique, héritage provincial, accuse le trait jusqu'à l'exagération. Toute réalité, chez lui, apparaît contrefaite, comme dans ces gargouilles qui, dans sa ville natale, ornent la façade de Notre-Dame. La déformation caricaturale, l'exagération burlesque sont ses procédés habituels. La perruque du doge de Gênes se fait vastissime; il monte les robes sur les épaules des sénateurs de manière à les rendre tous bossus; l'épée de la République, tout bonnement large chez Labat, devient sous sa plume démesurément longue; il donne à la reine de Naples un nez en gobille, une physionomie d'écrevisse et une voix de pie-grièche; lui-même et ses amis parcourent Rome dans deux carrosses de remise tirés par quatre chevaux pâles de l'Apocalypse sous la conduite de deux cochers majestueux en perruques carrées et en rabats. Quant aux monuments et aux sites, ils sont communément misérables, ridicules, horribles au dernier point, à moins qu'ils ne soient traités de « chiffonneries ».

La parodie, chère au siècle précédent, très chère aux Bourguignons, voilà l'élément préféré de de Brosses. Elle consiste, la plupart du temps, à cultiver le contraste plaisant entre l'ancienne splendeur et le délabrement actuel. Le Président raffole de l'antique, mais cela n'empêche pas que de nombreux passages de ses *Lettres* ne sont qu'un travestissement de cette sacro-sainte antiquité. Telle apparaît, entre autres, la promenade à Naples qui pourrait s'intituler « Métamorphoses comiques ». Addison avait parcouru le pays pour noter, en érudit scrupuleux, les différences entre l'état présent des lieux et ce qu'en avaient dit les poètes latins. Les voyageurs de la fin du siècle et de l'époque suivante trouveront dans ces changements des sources abondantes de lyrisme. De Brosses, lui, y voit l'occasion de s'égayer doucement aux dépens d'une antiquité que les siècles se sont chargés de travestir. Le pays de M^lle^ Circé est devenu si détestable que les sorciers eux-mêmes ne veulent plus l'habiter; les rochers blancs d'Anxur se sont salis depuis le temps où Horace les chantait; une façon de hameau représente assez maussadement l'antique Minturnes; les Lestrygons se sont conservés en la personne de certains chiens de douaniers; le Liris a perdu son nom; le tombeau de Virgile n'est qu'un bout de muraille ruinée; la sibylle de Cumes s'est muée en une vieille sorcière qui ramasse du bois dans son tablier; les Champs-Élysées sont en friche; le lac Averne n'intimide plus les oiseaux, tandis que le Lucrin n'est plus qu'un mauvais margouillis bourbeux et que ses huîtres se sont métamorphosées en malheureuses anguilles qui sentent la vase. Ceci, des impressions de voyage, un document sur les environs de Naples au XVIII^e^ siècle? Non, c'est tout simplement du « Virgile virai en borguignon », et du meilleur[1].

Il faut avoir le courage de le dire : sans leur style inimi-

1. Pour mieux goûter cette parodie, on pourra lire après de Brosses quelques pages de Dupaty et de Chateaubriand sur le même sujet. A noter, du reste, que Dupaty a discrètement exploité toute la littérature antérieure. On trouve chez lui, et la mer jonchée de roses, et les rivages de Baïes funestes à la pudeur. Quant à l'Augustin des *Martyrs* (livre IV) qui vient au tombeau de Virgile relire les malheurs de Didon, il ressemble singulièrement à Dupaty venant au même tombeau lire le commencement du quatrième livre de l'*Énéide* et prononcer les noms de Didon et de Lycoris.

table, sans leur bonne humeur qui force l'indulgence et la sympathie, les *Lettres familières* ne seraient bien souvent qu'une mosaïque d'emprunts, une rapsodie aussi ennuyeuse que celle du bon Johann Caspar Goethe. Que resterait-il de de Brosses si l'on restituait à tous ses créanciers tout ce qui leur appartient? Probablement peu de chose. Peu de chose, sinon la manière. Mais la manière, n'est-ce pas là l'essentiel?

Les impressions des voyageurs d'Italie sont, dans leur forme, sinon dans leur principe, moins conditionnées par la vision directe des choses et les réactions toutes spontanées d'un individu qu'associées aux impressions des voyageurs antérieurs dans le cadre d'une tradition et des tendances du siècle. Nourris de souvenirs et de données livresques, les récits de voyage s'apparentent beaucoup plus étroitement qu'on ne le croit d'ordinaire à la littérature de pure imagination. La lettre d'Italie est un genre littéraire et, par suite, comporte une large part d'artifice et de convention. Elle exprime une réalité plus ou moins transfigurée par l'émanation troublante qui monte des siècles révolus. Elle laisse plus de place au sentiment de commande, au poncif, au plagiat, à une filiation matérielle des textes qu'à une vision vraiment originale des choses. Pour rédiger sa relation, le voyageur d'Italie est obligé de puiser, au même titre que l'auteur dramatique et le romancier, dans un fonds commun de thèmes, de sentiments, de réflexions et d'observations.

Ce qui lui appartient en propre, c'est le style et la manière. A Chateaubriand, l'ampleur de la vision et la noble harmonie des périodes. A Goethe, cet esprit qui s'efforce en profondeur, donne à chaque terme sa résonance la plus grave, transpose en valeurs morales les réalités concrètes et appuie sur des lignes idéales les motifs du tableau. A de Brosses, les trouvailles verbales, l'agilité de la pensée, la robuste santé, la saveur de terroir, l'air vif et pimpant, la franche gaîté enfin qui vient tempérer ce que la beauté classique et la grandeur latine peuvent avoir de trop gourmé et de trop orgueilleux. Son Italie est toute de surface; il l'a même vue en caricaturiste et en scoliaste polisson. Mais n'est-ce pas le privilège des grands écrivains de créer à leur mesure un monde doué de vie?

Plus qu'un témoignage sur l'Italie, les *Lettres familières*

sont un témoignage sur le Président, son milieu et son époque : sur l'humanisme dijonnais, sur les travaux et les curiosités de la robe, sur l'intérêt que la province, et plus particulièrement la Bourgogne, portait alors aux choses d'Italie, sur la forme, enfin, que prenait cet intérêt, car l'italianisme de Dijon ou de Bordeaux n'était pas toujours celui de Paris ou des encyclopédistes. Et, en écrivant ceci, nous songeons à l'importance historique du couloir du Rhône, à la personnalité complexe de cette Bourgogne, ouverte à toutes les influences, et dont Michelet a dit que la France n'avait pas « d'élément plus liant, plus capable de réconcilier le Nord et le Midi ». Nous songeons aussi à l'activité littéraire qui, au XVIII[e] siècle, s'est développée dans les capitales provinciales à l'ombre des Parlements, à cette pléiade de magistrats qui, studieusement, ont consacré les loisirs de leur charge à l'Italie, aux arts, à l'antiquité. Si deux ou trois ont fait une fortune plus ou moins illustre, la plupart ont sombré dans l'oubli. Leur obscur labeur mériterait pourtant de revivre dans les travaux de l'érudition moderne, car il y a vraiment là, pour l'historien de la littérature, un ensemble de faits d'un réel intérêt. Nous irons même plus loin, et nous dirons que ce n'est peut-être pas pur hasard si le plus grand des poètes allemands, fils de juriste et juriste lui-même, a été élevé dans le culte de l'antiquité et la nostalgie du Sud. L'italianisme de la robe est presque un phénomène européen. En même temps qu'un stage obligé pour les artistes et le paradis des antiquaires, l'Italie du Settecento a été la propriété intellectuelle des robins. C'est de l'heureuse rencontre d'un patriciat cultivé avec un humanisme renouvelé par une vision concrète des choses que sont nées ces deux œuvres : l'*Italienische Reise* de Goethe et les *Lettres familières* du Président de Brosses.

R. Michéa.

LES
POINTS DE DÉPART MÉRIDIONAUX
DE L' « OBÉRON » DE WIELAND

Si la personnalité de Wieland n'a point passionné les philologues et les historiens littéraires au même degré que l'auteur de *Faust*, elle a néanmoins suscité, surtout depuis les cinquante dernières années, un nombre assez considérable de monographies dont plusieurs sont consacrées aux sources diverses utilisées par le célèbre écrivain.

Cette question des « sources », en ce qui concerne le poète d'*Obéron*, offre, peut-on dire, un attrait tout spécial parce que Wieland fut, durant toute sa carrière, un grand imitateur. Non qu'il faille lui contester l'originalité ; car il eut largement en partage d'abord cet humour ou, si l'on veut, cette franche gaîté mêlée d'un peu de goguenardise qui est comme un attribut spécifique du Souabe, en outre ce grain de sensualité dont il pimente presque tous ses écrits, sensualité que certains romantiques lui ont parfois reprochée en en exagérant la portée. Car si l'on trouve chez Wieland certaines frivolités de langage ou si l'amour coupable est, chez lui, parfois dépeint sous des couleurs trop séduisantes, il y aurait cependant quelque exagération à soutenir avec Schlegel que son œuvre est franchement immorale ; on découvre, surtout dans *Obéron*, par ci par là de belles leçons de sagesse.

Mais cette double marque d'originalité n'empêche pas le poète d'être savamment imitateur. Nous disons : *savamment*. Car l'imitation est, chez notre auteur, le fruit d'une prodigieuse érudition. Nul parmi les classiques allemands (j'en excepte, bien entendu, Goethe et Schiller) ne s'est plus fortement nourri des écrivains anciens. Dès sa jeunesse, nous le

voyons faire son aliment presque quotidien d'Homère, d'Aristophane, de Lucien; chez les Romains, il goûte d'abord vivement Lucrèce et Ovide; cependant, sous l'influence moralisante de Bodmer et de Sophie Laroche, il lui arrivera un jour de combattre ces deux poètes dans son *Anti-Lucrèce* et son *Anti-Ovide*. Seulement, en ce qui concerne l'auteur des *Métamorphoses*, la légèreté voluptueuse qui en fait la marque distinctive offre trop d'affinités avec ses propres tendances pour que Wieland puisse longtemps s'en déprendre. Il ne tarde donc pas à y revenir tout en réservant une légitime part d'admiration à Virgile, Tite-Live et surtout à Cicéron dont il prise fort l'élégance, la fluidité et l'harmonieuse symétrie.

Avec les anciens marchent de pair les penseurs du XVIII[e] siècle, en particulier J.-J. Rousseau dont Julie Bondeli, son amie, lui a révélé les charmes et fait subir la fascination; il ne se délecte pas moins à la lecture de Montesquieu et de Voltaire dont plus d'un trait d'esprit, mais amadoué, passera dans ses œuvres.

C'est lors d'un séjour d'un an et demi qu'il fait chez Bodmer, le professeur zurichois bien connu, qu'il se familiarise avec les langues anglaise et italienne et qu'il se met à lire dans le texte les principaux représentants de ces littératures[1]. Bodmer, qui s'occupait beaucoup de travaux philologiques, avait déjà, en 1732, publié une réédition des *Paragone della Poesia tragica d'Italia con quella di Francia* de Calepio[2]; il avait de même traduit le *Paradis perdu* de Milton. Wieland trouvait donc dans la vaste bibliothèque de Bodmer ainsi que dans les publications personnelles du professeur ample matière à documentation.

Peu après, il s'initie également à la langue espagnole, ce qui lui permet de goûter dans l'original les écrivains les plus célèbres d'au delà des Pyrénées. Si, peu auparavant, il avait savouré l'Arioste et le Tasse, il se délecte maintenant de Cer-

1. N'écrit-il pas : « J'ai lu toute la bibliothèque de Bodmer pendant les dix-huit mois que j'ai passés chez lui » (cf. L. Hirzel, *Wieland's Beziehungen zu den deutschen Romantikern*. Bern, 1906, p. 48)?

2. Cf. J. G. Robertson, *Lessing and the French drama* (*Mélanges Baldensperger*, t. II, p. 203).

vantès dont la joviale causticité exerce sur lui une particulière attirance. Détail typique! Dès 1764 (alors qu'il a trente et un ans), il s'essaie à une imitation de *Don Quichotte* à laquelle il donne pour titre : *le Triomphe de la nature sur l'exaltation*. D'autres œuvres encore de Wieland, nous allons le voir bientôt, porteront l'estampille du célèbre Espagnol : telles *les Aventures de Don Sylvio de Rosalva*[1].

Cet esprit d'imitation si marqué chez notre écrivain ne laisse pas de provoquer la verve railleuse des représentants de l'école romantique. Il est piquant de lire, sous ce rapport, le *Prince Zerbino* de Louis Tieck, encore que ce ne soit pas l'auteur du *Phantasus* qui se révèle vis-à-vis de Wieland le plus agressif de ses ennemis; mais c'est lui, semble-t-il, qui donna un peu le branle à toute cette levée de boucliers.

A l'acte V de la susdite comédie on assiste à une conversation de l'Arioste avec Pétrarque, Cervantès et... le vieux Nestor qu'on s'étonnera sans doute beaucoup de trouver au milieu de ce groupe. L'auteur de l'*Orlando furioso* se plaint de ne plus pouvoir retourner sur la terre pour y produire encore des œuvres destinées à l'immortaliser; mais le vieux Nestor lui répond : « On peut maintenant se passer de vous et de votre poème; car le plus grand poète de l'Allemagne vous a emprunté ce que vous avez écrit de meilleur; dans son magnifique *Obéron* il a reproduit votre *Orlando* sous des traits plus beaux que les vôtres. En outre, il a donné à votre style même une forme plus originale en prêtant à vos stances une allure plus libre, plus naturelle, plus aimable. »

Cervantès intervient alors pour poser, lui aussi, une question à propos de son *Don Quichotte* qu'il semble lui-même déprécier, obéissant peut-être à un mouvement de fausse modestie : « Je me demande aujourd'hui, dit-il, à quoi rime ce livre dans son ensemble? » Nestor lui répond : « N'ayez pas l'air de le dédaigner, mon cher; ce livre en a provoqué d'autres qui sont meilleurs; voyez *les Aventures de Don Sylvio de Rosalva*. »

Une conclusion se dégage de cette pièce de Tieck : c'est que

1. Remarquons ici que dans le portrait de la tante du héros, la prude Doña Mencia, il est assez facile de reconnaître des traits d'Arsinoé du *Misanthrope* de Molière.

Wieland, dans toutes ses œuvres et dans *Obéron* en particulier, tire largement profit de ses diverses lectures. Même en faisant la part d'exagération inhérente à toute œuvre satirique (car *Zerbino* est bien une satire) il faut reconnaître que la littérature italienne aussi bien que l'espagnole, par la voie de leurs représentants les plus illustres, jouent un rôle considérable dans la genèse d'*Obéron*.

Et, puisque nous sommes amenés de la sorte à considérer les rapports de Wieland avec l'Italie, on nous permettra de dire d'abord quelques mots de ses réminiscences virgiliennes. Aussi bien le chantre de l'*Énéide* fut-il lui-même pour le Tasse et l'Arioste une importante source d'inspiration.

I

Et d'abord Wieland, en prenant Virgile comme modèle, ne dérogeait pas à une sorte de tradition ou, si l'on veut, à une norme esthétique suivie par beaucoup d'écrivains du XVIII[e] siècle. En France, Voltaire, ce demi-dieu de Wieland, ne s'était-il pas, dans sa *Henriade* (1728), constamment inspiré de Virgile? Lebrun n'avait-il pas proclamé que, dans son poème inachevé : *De la Nature* (1760), il avait pris pour guides Homère et Virgile? Et nous ne disons rien des élégantes traductions des *Géorgiques* (1769) et de l'*Énéide* (1800) publiées par Delille.

En Allemagne, J. H. Voss n'allait-il pas, peu après la publication d'*Obéron* (1780), faire paraître sa belle traduction versifiée des *Géorgiques* (1789)? Et Schiller lui-même ne devait-il pas, à la demande de certains amis peu au courant du latin, traduire librement les deux plus beaux chants (II et IV) de l'*Énéide*?

Chez Wieland l'imitation virgilienne se trahit d'abord par la technique même du poème[1]. *Obéron* est divisé en douze

1. Il ne semble pas que jusqu'ici la question des réminiscences virgiliennes chez notre auteur ait beaucoup préoccupé les érudits. Les recherches se sont plutôt orientées du côté de la littérature grecque. Signalons à ce point de vue : H. Kersten, *Wieland's Verhältniss zu Lucian*. Cuxhaven, 1900. — Steinberger, *Lucian's Einfluss auf Wieland*. Goettingen, 1903. — Pour ce qui concerne les influences modernes subies par notre auteur, la savante dissertation de M. H. Käch, *Das Quellenverhältniss von Wieland's Oberon* (Marburg,

chants tout comme l'*Énéide*. De plus, Wieland place à la fin du chant I^er^, dans la bouche d'Huon, son principal personnage, un récit rétrospectif dans lequel le paladin explique à son écuyer Schérasmin les causes qui l'ont déterminé à entreprendre son long et périlleux voyage, tout à fait comme Virgile fait exposer à Énée, dans une longue et pathétique narration écoutée par la reine de Carthage, les douloureuses péripéties de la prise et de la destruction de Troie.

Ce n'est pas tout. Cette passivité qui distingue le héros de l'*Énéide* ou, si l'on veut, cette complète docilité aux ordres des dieux se retrouve au même degré chez Huon qui, lui aussi, obéit en toutes choses aux prescriptions du nain Obéron. Sans doute, il arrive à nos deux personnages de s'écarter un moment de la ligne de conduite qui leur a été tracée, et c'est pour les mêmes raisons sentimentales. Énée, commençant à partager l'amour passionné de Didon, s'attarde dans le palais de la reine au lieu de poursuivre ses grands desseins; Huon, lui aussi, oublie dans les bras de Rézia, fille du sultan, la promesse solennelle, faite à Obéron, de s'abstenir de toute étreinte amoureuse avant qu'il en ait obtenu l'autorisation formelle.

Constatation plus curieuse encore! La faute, dans les deux poèmes, s'accompagne de troubles atmosphériques aussi violents d'un côté que de l'autre. C'est au milieu d'un orage, à la lueur d'éclairs fulgurants, qu'Énée et Didon se retrouvent dans une caverne solitaire située en pleine forêt; c'est là qu'ils scellent des fiançailles qu'ils croient définitives. Et non moins terrible est l'ouragan qui éclate à la minute précise où Huon et Rézia s'enlacent amoureusement; alors aussi le vent souffle en tempête et le ciel est zébré d'éclairs. Seulement dans l'*Énéide* l'orage a déjà commencé lorsque les deux amoureux se rencontrent; c'est même lui qui les oblige à chercher un refuge dans cette grotte isolée, tandis que dans le poème de Wieland l'ouragan ne se déchaîne qu'immédia-

1880), met suffisamment en lumière ce que Wieland doit au *Songe d'une nuit d'été* ainsi qu'aux *Contes de Cantorbéry* et même au *Décaméron;* jusqu'à quel point notre poète est tributaire des *Extraits des poèmes chevaleresques* réunis par le comte de Tressan et de bien d'autres informateurs français, cela ressort du grand ouvrage récent de M. A. Fuchs, *Les Apports français dans l'œuvre de Wieland de 1772 à 1789*. Paris, 1934.

tement après l'échange des tendres baisers. En outre, dans l'épopée germanique, la tempête est un signe du courroux céleste, tandis que, dans le poème latin, la « pronuba Juno », en bouleversant ainsi l'état atmosphérique, semble marquer son approbation d'une promesse d'union entre le prince troyen et la reine de Carthage.

Ce ne sont pas là les seuls points de contact que l'on remarque entre *Obéron* et l'*Énéide*. Virgile, à un moment donné (l. I, fin), nous montre Vénus, mère du héros, pleine d'inquiétude au sujet du sort de son fils. Malgré l'accueil sympathique que Didon lui a réservé, elle redoute pour Énée un retour offensif toujours possible dans une ville comme Carthage où le culte de Junon, son ennemie, est fort en honneur. Alors qu'imagine-t-elle ? Elle endort Ascagne, ce charmant petit garçon qu'Énée a eu de son union avec Créuse et le transporte au milieu du bois d'Idalie. Là, Cupidon se substitue à lui et, revêtant ses traits, se glisse auprès de la reine qui le prend sur ses genoux et le caresse. C'est alors que l'amour entre dans le cœur de Didon et l'embrase de ses feux.

Wieland nous fait assister à une scène assez semblable. Titania, la femme d'Obéron, voulant prouver à son mari qu'Huon et Rézia ne sont pas seulement des époux idéalement fidèles l'un à l'autre, mais aussi animés d'une même tendresse vis-à-vis de leur enfant Huonnet, imagine, elle aussi, de leur enlever subrepticement le petit garçon (mais elle le leur restituera un jour) pendant que sa mère, couchée avec lui sous un amandier, dort d'un sommeil agité. Pour la calmer, Titania lui touche légèrement la poitrine avec une branche de roses qu'elle tient en main ; ce contact opère instantanément l'effet voulu.

Le décor des deux scènes est tout à fait analogue. De même que Vénus fait transporter Ascagne au milieu d'un charmant bosquet parsemé de fleurs et de verdure, de même Titania commande aux nymphes qui la servent de déposer Huonnet dans un verdoyant bocage où tout s'unit pour le plaisir des yeux[1].

1. La peinture de Virgile est plus riche de détails ; nous lisons (l. I, v. 692) :

« Fotum gremio dea tollit in altos

Remarquons, pour finir, que la disparition des deux divinités (car on peut bien considérer Titania comme une sorte de déesse) est caractérisée de la même façon dans les deux poèmes. Quand elles quittent un endroit où elles ont momentanément séjourné, l'atmosphère en demeure tout imprégnée d'un parfum de rose et d'ambroisie. C'est ce qui arrive au moment où Vénus quitte le héros troyen que, déguisée en chasseresse, elle a rencontré au milieu de la forêt :

> Dixit et avertens rosea cervice refulsit
> Ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
> Spiravere. (*Aen.*, l. I, v. 402.)

Il en est de même dans le poème germanique, à l'instant où Titania qui vient d'apparaître en songe à Rézia se dérobe tout à coup à ses regards :

A ces mots la vision céleste se dissipe dans les airs; mais à la place où elle se tenait flotte encore une senteur de roses.

Amanda se réveille; le parfum et l'éclat empourpré qui ne s'évanouissent que lentement lui font deviner la présence de la déesse (*Obéron*, chant X, str. 19 et 20)[1].

II

Si le poète allemand s'est inspiré à certaines heures du cygne de Mantoue, il a songé tout autant à l'*Orlando furioso*

> Idaliae lucos ubi mollis amaracus illum
> Floribus et dulci aspirans complectitur umbra. »

Wieland fait simplement dire à Titania :

« Mettez en sûreté cet enfant dans le plus beau de mes bosquets et prenez soin de lui comme si c'était mon fils » (chant IX, str. 32).

1. Voici le texte de ce passage si manifestement marqué de l'estampille virgilienne :

> « Mit diesem Wort zerfliesst die Göttin in die Lüfte;
> Doch wehen, wo sie stand, noch ihre Rosendüfte.
> Amand'erwacht, erkennt an ihrem Duft
> Und Rosenglanz die nur allmählich schwinden
> Die göttergleiche Frau. »

Nous avons utilisé, pour *Obéron*, la grande édition in-4°, illustrée, publiée par le *Bibliographisches Institut* de Leipzig, 1903. A propos de Rézia, remarquons ici que l'auteur l'appelle tantôt la fille du calife de *Bagdad* tantôt la fille du sultan de *Babylone;* il s'agit pourtant d'une seule et même personne. En réalité, Wieland confond, surtout au début de son poème, une ville avec l'autre.

de l'Arioste. Non qu'il faille exagérer l'importance de cette imitation et taxer Wieland de plagiat comme l'ont fait certains romantiques, nous l'avons vu ; car, si notre auteur a fréquemment puisé chez le poète italien, il s'est cependant gardé de ses extravagances et aussi de sa prolixité[1]. On ne voit pas chez le poète d'outre-Rhin cet enchevêtrement d'épisodes variés qui rend l'intelligence du *Roland furieux* si malaisée à certains moments. La marche d'*Obéron* est plus directe ; les digressions y sont moins nombreuses et l'intérêt, par conséquent, est moins divisé que dans l'*Orlando*.

Dans quelle mesure Wieland est-il donc tributaire de son confrère italien ? On ne peut, certes, dire qu'il ait adopté le même plan (si toutefois il y a lieu de parler de plan régulier quand il s'agit d'une œuvre aussi complexe, aussi touffue que l'*Orlando*), ni qu'il ait suivi la même technique. Et pourtant le point de départ des deux compositions épiques est le même : la cour de Charlemagne constitue en quelque sorte leur centre de gravité à toutes deux. En effet, chez l'Arioste, l'illustre empereur, voyant ses États menacés par les troupes africaines d'Agramant, a décidé, pour stimuler la vaillance des chevaliers, de donner la belle Angélique, reine de Cathay, en mariage au plus brave de ses combattants. Or, ce sont précisément les deux guerriers les plus intrépides, Roland et Renaud de Montauban, que les charmes de la jeune princesse ont captivés au même degré.

De même, chez Wieland, c'est l'empereur Charlemagne qui envoie en Orient le paladin Huon de Bordeaux pour lui faire épouser la ravissante Rézia, fille du sultan de Bagdad. Seulement, alors que dans le poème italien l'empereur n'a d'autre

1. Wieland a su se préserver, disons-nous, des extravagances de l'Arioste. On se souvient, sans doute, du mot fameux que le cardinal Hippolyte d'Este adressa au poète qui, pourtant, l'avait comblé d'éloges et de flatteries dans ce poème dont il venait — lui, le cardinal — de lire le manuscrit : *Dove diavolo, messer Ludovico, avete pigliato tante coglionerie ?* (Où diable, M. Ludovic, avez-vous pris tant de sottises ?) Le mot est cruel ; mais il ne manque pas d'un certain fond de vérité malgré toutes les grâces et tous les attraits d'un style qui berce et qui enchante à chaque page. Victor Cherbuliez, qui a parfois le coup d'œil juste, n'a-t-il pas écrit dans son *Prince Vitale* que, si ce fou de Torquato Tasso avait mis dans sa *Gerusalemme* tout ce qui lui restait de raison, l'Arioste, par contre, homme sage et pondéré s'il en fût, avait mis dans son *Orlando* tout ce qu'il pouvait concevoir de folie ?

but que d'encourager la bravoure, il cherche, dans l'épopée allemande, à tendre un piège au jeune chevalier, voulant, de la sorte, venger sur lui le meurtre, quoique involontaire, de son fils Charlot. Il pense, en effet, qu'Huon ne triomphera jamais des obstacles formidables qui s'opposent à son entreprise téméraire : tuer l'émir assis à la droite du sultan, donner un baiser à la jeune princesse et arracher quatre dents au monarque. Mais Obéron veillera.

Ensuite les deux poètes usent du thème si largement exploité dans la littérature médiévale : l'anneau qui opère des effets mirifiques. C'est grâce à l'anneau qui la rend invisible que la princesse Angélique réussit à échapper aux poursuites de Roland, de Renaud et de Sacripant, roi de Circassie. Cet anneau merveilleux que le souverain d'Afrique, Agramant, a laissé à un de ses barons, Brunel, possède une telle vertu, une telle puissance qu'il suffit à une personne quelconque de le mettre au doigt pour n'avoir à redouter aucun sortilège, aucun enchantement. C'est également grâce à l'anneau, don précieux d'Obéron, que Rézia et son fiancé réussissent, lors de la tempête, à se maintenir sur les flots irrités et à gagner, peu après, une île solitaire. Cette bague est donc un talisman qui prémunit celui qui la possède aussi bien contre les attaques des plus puissants ennemis que contre les fureurs des éléments.

Outre ces analogies d'ordre général, certains épisodes narrés par Wieland s'inspirent visiblement de récits similaires d'*Orlando;* mais le poète allemand modifie, d'après ses goûts personnels, les matériaux (si l'on peut ainsi parler) qu'il trouve chez l'auteur italien. Tel est, par exemple, l'épisode qui nous fait assister à la rencontre d'Angélique et de Pinabel. La jeune fille, déguisée en guerrier, trouve le chevalier Pinabel tristement assis à l'ombre d'un arbre. Comme elle lui demande charitablement la cause de sa mélancolie, il répond : « Un brigand monté sur un cheval ailé a enlevé la dame à qui j'avais donné toute mon affection; impossible d'atteindre le ravisseur qui habite, à quelque distance d'ici, un château bâti sur un rocher abrupt et entouré d'un mur d'acier » :

Que puis-je faire de plus, dit-il avec des larmes dans la voix, que

regarder de loin cette roche où tout mon bien est enfermé (*Orlando furioso*, chant II, str. 44)[1].

Huon, lui aussi, rencontre au début de sa périlleuse randonnée, le chevalier Alexis qui a été victime de la même mésaventure que Pinabel. Le géant Angulafre lui a ravi, sept mois auparavant, sa fiancée, la charmante Angèle[2], et la retient captive dans son château, enfermée dans une tour de fer. Après avoir fait au jeune paladin le triste récit de ce rapt, il ajoute, lui aussi, d'une voix plaintive :

Le seul avantage dont j'ai joui durant cette longue période de sept mois a été de monter sur un arbre et d'y demeurer des journées entières, regardant de loin les murs détestés de cette forteresse. Par moments il me semblait voir ma fiancée près de la fenêtre, les cheveux épars, les bras levés et les mains jointes comme si elle voulait implorer la clémence du ciel (*Obéron*, chant III, str. 7).

On voit qu'en l'occurence, bien que l'Arioste ait manifestement servi de source à Wieland, l'avantage de la précision et du pittoresque n'est pas de son côté; il est vrai que tout à l'heure le poète italien prendra sa revanche.

Au reste, les deux aventures, quoique similaires au début, n'ont pas la même évolution ni la même issue. Pinabel n'a pas plutôt découvert que son interlocutrice est de la maison de Clermont, alors que lui-même est originaire de la maison de Mayence (donc de famille ennemie depuis longtemps), que, bien loin de lui montrer de la reconnaissance pour son dévouement, il cherche par tous moyens à faire tomber la jeune princesse dans un piège. Huon, lui, vivement touché par le récit d'Alexis, court aussitôt combattre le ravisseur Angulafre et, après l'avoir vaincu grâce à la bague d'Obéron, il délivre Angèle.

Un épisode plus important et plus significatif au point de vue de la marche de l'action est celui qui narre, dans *Orlando*, le séjour de Roger dans le palais d'Alcine; cet épisode a été certainement mis à profit par Wieland dans le récit

1. Nous avons utilisé, sans la suivre dans tous les détails, la traduction publiée par C. Hippeau, le romaniste bien connu à qui l'on doit les éditions de diverses épopées du Cycle des Croisades. Elle a paru en 1886.

2. Il y a dans ce nom, sans doute, une réminiscence de l'*Angélique* d'Arioste.

qu'il fait du séjour — forcé, celui-là! — de son héros au palais du sultan Almanzor ou plutôt de la sultane Almansaris. Roger, le beau cavalier à l'hippogriffe, retenu dans la splendide résidence d'Alcine, s'y arrête avec plaisir une fois qu'il a subi le charme de cette sirène. Dans les bras de l'enchanteresse il oublie et les glorieux combats et Angélique qu'il courtisait. Huon, lui, est dans une situation un peu différente. Ayant vu sa chère Amanda enlevée par des corsaires et livrée au sultan Almanzor, il se met, lui, par l'intermédiaire de son écuyer, Schérasmin, au service de ce même sultan en qualité d'aide-jardinier. C'est dans les jardins du palais que la sultane l'aperçoit un jour; toute surprise de trouver tant d'élégance et de noblesse chez un ouvrier, elle lui parle et bientôt en devient éperdument amoureuse. Dès lors elle use de tous les artifices de séduction pour le faire succomber. Et, pendant ce temps, Almanzor, lui, recourt auprès d'Amanda qui a pris le nom de Zoradine à des moyens tout semblables. Il multiplie les promesses les plus alléchantes, use parfois aussi de menaces pour qu'elle cède à ses criminels désirs. Mais la jeune femme reste inébranlable; sa fidélité conjugale ne se démentira pas un instant.

Alcine, aussi ingénieuse qu'Almansaris, aussi habile, s'il le faut, à mettre en œuvre toutes les ressources de la plus raffinée coquetterie, n'a pas besoin, auprès de Roger, de multiplier les avances amoureuses autant que le fait la souveraine orientale vis-à-vis d'Huon. D'un côté, elle a affaire, dans la personne de Roger, à un homme beaucoup plus souple, plus accessible aux influences parfois perverses de l'ensorcellement féminin; de l'autre, la beauté d'Alcine est plus accomplie, plus enivrante, plus irrésistible encore que celle de la sultane. Qu'on en juge par cette description longue et détaillée que nous nous permettons de reproduire ici *in extenso* pour pouvoir la rapprocher tout à l'heure des divers croquis de femmes — surtout du portrait d'Almansaris — tracés par Wieland (*Orlando*, chant VII, str. 11) :

Les formes de son beau corps étaient si parfaites que les peintres les plus habiles n'auraient pu en imaginer de semblables. Sa blonde chevelure retombant en boucles gracieuses avait un éclat plus brillant que celui de l'or; *sur ses joues était répandu un agréable mé-*

lange de roses et de lis; son front plus pur et plus blanc que l'ivoire terminait gracieusement et dans une juste mesure le haut de son visage.

Sous deux sourcils noirs et formant deux arcs légers brillaient des yeux noirs ou plutôt deux soleils pleins de douceur, mais avares de leurs regards. *L'Amour semblait voltiger* et se jouer tout autour de ces beaux yeux; c'est de là qu'épuisant son carquois il lance des traits qui le rendent maître des cœurs. Au milieu de ce charmant visage s'élève un nez si parfait que l'envie même n'y trouverait rien à reprendre.

Au-dessous, comme entre deux petites vallées, est une bouche vermeille qui montre deux rangs de perles choisies que des lèvres admirables de douceur et de beauté ouvrent et ferment tour à tour. C'est de cette bouche que sortent des paroles si suaves et si flatteuses *qu'elles amolliraient les cœurs les plus durs et les plus farouches;* c'est là que s'épanouit ce sourire enchanteur qui fait voir quand elle le veut le paradis sur la terre.

Son cou, plus blanc que la neige, est d'une rondeur parfaite; sa poitrine a la couleur du lait, elle est large et relevée; deux pommes fermes et semblables à l'ivoire s'élèvent ou s'abaissent comme les ondes qui baignent le rivage lorsqu'un doux zéphyr les agite.

Voici maintenant le portrait que l'auteur allemand trace de la sultane (chant XI, str. 8) :

La nature n'aurait su dessiner pour l'image de Vénus un plus divin modèle. Son délicieux contour défie les yeux les plus subtils en se perdant aux suaves limites de l'embonpoint dans une ondulation si pleine de mollesse, si pleine de charme qu'un Joseph aux sens froids et rassis ne la verrait pas sans frémir d'une ardente convoitise.

C'est, pour chaque partie, ce que l'imagination des Lysippe et des Alcamène a rêvé, a créé jamais de plus accompli : le genou d'Atalante et le bras de Léda, la lèvre d'Érigone et la gorge d'Hélène! Mais l'art ne peut atteindre à ce charme suprême *qui lui soumet*, quand sa fantaisie l'y porte, *les cœurs les plus farouches.*

On peut y joindre les gracieux croquis de Rézia et d'Angèle; mais, quant à cette dernière (le poète a soin de nous le faire remarquer), ses charmes n'ont aucun pouvoir sur le cœur d'Huon que l'amour pour la belle princesse a cuirassé contre toute autre influence féminine :

Imaginez-vous une femme dans la splendeur la plus pure de la

jeunesse, modelée d'après un archétype des cieux, une femme *dont la figure serait formée de l'éclat de la rose et de la neige du lis;* donnez à son corps les plus harmonieuses proportions (chant IV, str. 6).

Il décrit ainsi Angèle, la fiancée d'Alexis :

C'est en vain que sa taille semblable à un beau vase *a été formée par les propres mains de l'Amour;* c'est en vain que le nez, à la courbe peu sensible, rejoint un front pur où rayonne la fière majesté; c'est en vain que la poitrine, semblable à une double colline de neige fraîche enveloppée d'une grisaille de brume, soulève le voile mince et blanc; c'est encore en vain que sa peau est pure et lisse comme une nappe d'eau où l'Aurore aux doigts de rose se mire; c'est en vain encore et toujours que la beauté a mis sa royale empreinte si visiblement sur chaque partie de son être que son vêtement ne la couvre ni ne l'orne (chant III, str. 49).

Dans un autre passage, le poète fait ressortir la gracilité et la sveltesse de Rézia qui, pourtant, s'astreint à des besognes serviles :

Maintes fois, sans craindre d'altérer l'émail si tendre de sa peau, elle retrousse devant l'auge rustique son bras svelte et blanc comme un cygne (chant VIII, str. 44).

Il est aisé de voir que toutes ces peintures — sauf le dernier croquis — présentent la même note sensuelle. Les deux poètes s'attachent à faire ressortir tout ce qui, dans un corps de femme, est de nature à faire naître ou à stimuler les désirs passionnés. En outre, les procédés descriptifs de l'Arioste et de Wieland se ressemblent : tous deux insistent sur l'impuissance de l'art à décrire les merveilles de la nature, mais en même temps ils emploient toute la richesse de leur palette à mettre en relief les attraits variés de leurs héroïnes.

Ce qui frappe, en outre, le lecteur quelque peu attentif c'est que les traits concentrés par le poète italien sur une même personne, pour faire un tableau plein de coloris et d'une extraordinaire ampleur, sont disséminés par l'auteur allemand sur plusieurs de ses héroïnes. On admire sous ce rapport l'ingénieuse facilité de Wieland à emprunter à son devancier des idées et des images en les revêtant toujours d'un cachet personnel.

Roger, nous l'avons dit, passe dans le palais d'Alcine des journées délicieuses partagées entre les promenades et les jeux d'intérieur. La maîtresse de cette demeure féerique a tôt fait de l'ensorceler; il lui suffit de quelques regards, de quelques sourires prometteurs pour qu'il en devienne follement amoureux. Bientôt arrive ce qui doit arriver chez des êtres que ne refrène aucune discipline morale : ils se mettent un jour d'accord pour passer la nuit ensemble. Cet engagement est pris par signes dans une salle de banquet, au milieu de joyeux convives, alors que la musique berceuse des cithares et des harpes fait régner dans la vaste pièce comme une atmosphère d'enchantement et de griserie. Et au commencement de la nuit Alcine vient trouver Roger dans sa chambre; aussitôt les amoureux tombent dans les bras l'un de l'autre.

Cette vie de plaisirs enivrants se prolonge jusqu'au jour où Mélisse envoyée par Bradamante (cette Bradamante qui aime Roger d'un amour si constant) vient énergiquement rappeler le jeune homme volage à son devoir.

Pour Huon les choses se passent un peu différemment. A la suite d'une ruse de la sultane, ruse qui tend à lui faire croire qu'il va se trouver en présence d'Amanda, sa femme, le chevalier est introduit, le soir, dans les somptueux appartements d'Almansaris. Il est tout ébloui de la splendeur qui s'étale partout autour de lui; pour achever de lui faire subir cette sorte de fascination qui, croit-elle, va faire tomber à ses pieds ce beau paladin, la sultane prend son luth et chante le lai de la bergère aimée d'un roi. Huon, un instant, se sent faiblir; mais bientôt il se ressaisit, prend, lui aussi, le luth et fait comprendre à la sultane, par ses accents émus, que sa destinée est liée à une autre femme. Almansaris insiste et implore; puis elle laisse partir Huon sans toutefois renoncer à ses amoureux desseins.

Le lendemain le jeune homme, qui a repris ses travaux de jardinage, la retrouve dans une grotte rustique, couchée sur un lit de repos. Nouvelle tentative de séduction à laquelle Huon résiste victorieusement. « Au secours! » crie-t-elle soudain. Almanzor entre brusquement. S'avisant du même stratagème que la Putiphar biblique, elle accuse Huon d'avoir attenté à son honneur. Le désordre de ses vêtements, ses che-

veux épars, ses voiles à demi déchirés, tout semble confirmer ses allégations. Le sultan, dont la colère est, en ce moment, plus feinte que réelle, fait aussitôt emprisonner le jeune chevalier dans un sombre cachot. Croirait-on que, cette fois, la sultane renonce à ses projets? Non. La nuit suivante elle va trouver le cher captif dans sa prison solitaire et lui fait, avec ses excuses, de nouvelles déclarations enflammées. Mais Huon reste ferme et impassible comme un roc. Cette fois, terrible et farouche comme la Roxane de Racine, elle s'écrie : « Meurs donc puisque tu le veux! J'irai moi-même repaître mes yeux du spectacle de tes tortures. »

Heureusement Obéron, une fois de plus, arrivera au moment propice pour le sauver, lui et Rézia, des flammes du bûcher.

Comme dans presque tout poème épique les prêtres et moines sont appelés à jouer un certain rôle, presque toujours bienfaisant d'ailleurs, nous ne nous étonnerons pas de trouver dans l'*Orlando furioso*, aussi bien que dans *Obéron*, des membres du clergé régulier ou bien des cénobites.

Seulement l'ermite qu'on voit figurer dans le poème italien diffère à bien des points de vue de celui que nous présente Wieland. Sans doute ils ont, l'un comme l'autre, une apparence d'austérité, un air de recueillement et de dévotion qui est de nature à inspirer confiance. C'est à un religieux que s'adresse Angélique pour lui demander son chemin de même que, dans *Obéron*, Rézia et Huon recourent à la complaisance du moine Alphonse pour trouver un refuge et un gîte dans l'île inhospitalière où ils viennent d'aborder. Mais, alors que l'ermite Alphonse montre vis-à-vis du jeune couple un empressement et une charité vraiment dignes d'un religieux, le moine de l'Arioste, lui, cache sous son froc des pensées inavouables. La beauté d'Angélique a allumé dans l'âme de ce vieux débauché — car c'en est un, hélas! sous son habit monacal — des désirs pervers; heureusement l'âge l'a trop affaibli pour lui permettre d'exécuter ses criminels desseins. Et voilà ce qui sauve Angélique et la préserve de ses atteintes.

Nous n'insisterons pas ici sur ce que la présentation d'un aussi triste sire offre pour l'*Orlando* de moralement risqué;

disons tout de suite que ce n'est pas ce moine qui a servi de prototype à l'ermite Alphonse, mais bien un personnage épisodique de la *Gerusalemme liberata*. Cette considération nous amène à examiner les affinités de Wieland avec le Tasse.

III

Lorsque la malheureuse Herminie, si passionnément éprise du vaillant Tancrède, vient de quitter, sous le costume de son amie Clorinde, le camp des Infidèles, elle cherche d'abord à rentrer chez les chrétiens, espérant revoir ainsi le chevalier qui fait palpiter son cœur. Mais deux jeunes gardes, croyant reconnaître en cette étrangère la farouche amazone qui a déjà fait couler bien du sang chrétien, dirigent aussitôt sur Herminie leurs javelots qui, heureusement, ne l'atteignent pas. Elle fuit alors (chant VII) emportée par son cheval à tout hasard, jusqu'à ce qu'elle parvienne sur les bords du Jourdain. Là elle met pied à terre et, fatiguée, prend un repos de quelques heures. Tout à coup un chant lointain la réveille, mêlé aux accords des musettes. Herminie se lève et se dirige du côté d'où viennent ces sons. Elle aperçoit un vieillard d'aspect à la fois doux et vénérable, assis à l'ombre d'un arbre; tout en tressant une corbeille d'osier, il écoute les chants de trois jeunes bergers qui l'entourent. A la vue de l'accoutrement guerrier d'Herminie, ces braves gens ne peuvent se défendre d'un mouvement de frayeur. Mais Herminie les rassure aussitôt du geste et de la voix en découvrant son opulente chevelure. Elle s'étonne du calme et de la sérénité qui règnent en ces régions alors que, plus loin, le tumulte des batailles sème partout l'épouvante.

Le vieillard qui, sans porter le froc, a toute la sagesse et toute la piété d'un moine, lui fait comprendre que le ciel protège toujours l'humble innocence et veille sur les pauvres qui s'enfouissent dans la retraite et le silence.

La scène champêtre qui, dans *Obéron*, se passe entre le moine Alphonse et les jeunes amoureux est toute semblable. L'ermite, lui aussi, a les traits nobles et graves; malgré son calme habituel, il éprouve un effroi passager en voyant tout à coup dans son île solitaire ce jeune homme et cette jeune

femme inconnus. Comme le vieux berger de la *Gerusalemme*, il leur offre l'humble, mais cordiale hospitalité de sa rustique chaumière.

Il y a plus; et ce détail achève l'analogie. Ni le vénérable pasteur, ni le pieux moine n'ont toujours vécu de cette vie simple et champêtre; ils ont pris autrefois à la cour des princes leur part des plaisirs mondains; mais ils ont fini par s'apercevoir que ce n'étaient là que de fallacieux mirages.

Ces deux passages significatifs méritent que nous les reproduisions ici. Le Tasse fait dire au vieux berger :

Il fut un temps où, séduit par les vaines illusions de la jeunesse[1], j'eus d'autres aspirations; dédaignant la houlette des ber-

1. Reproduisons ci-après le texte de ces strophes remarquables non seulement par l'élévation de la pensée, mais aussi par la splendeur des images (*Gerus. lib.*, chant VII, str. 12 et 13) :

« Tempo già fu, quando più l'uom vaneggia
Nell' età prima, ch'ebbi altro desio,
E disdegnai di pasturar la greggia
E fuggii dal paese a me natio :
E vissi in Menfi un tempo, e nella reggia
Fra i ministri del re fui posto anch'io;
E benchè fossi guardian degli orti,
Vidi e conobbi pur l'inique corti.

E lusingato da speranza ardita
Soffrii lunga stagion ciò che più spiace;
Ma poi ch'insieme con l'età fiorita
Mancò la speme e la baldanza audace,
Piansi i riposi di quest' umil vita
E sospirai la mia perduta pace;
E dissi : O corte, addio. Così agli amici
Boschi tornando ho tratto i dì felici. »

Chez Wieland, nous lisons (*Obéron*, chant VIII, str. 16 et 17) :

« Alfonso nannt' er sich, bevor er aus den Wogen
Der Welt geborgen ward, und Leon war das Land
Das ihn gebar. Zum Fürstendienst erzogen
Lief er mi[illegible]senden, vom Schein wie sie betrogen,
Dem Blendwerk nach das immer vor der Hand
Ihm schwebte, immer im Ergreifen ihm entschwand,
Dem schimmernden Gespenst das ewig Opfer heischt
Und, gleich dem Stein des Narr'n, die Hoffnung ewig taüscht.
Und als er dergestalt des Lebens beste Zeit
Im Rausch des Selbstbetrugs an Könige verpfändet,
Und Gut und Blut mit feur 'ger Willigkeit
Und unerkannter Treu in ihrem Dienst verschwendet,
Sah er ganz unverhofft, im schönsten Morgenrot
Der Gunst, durch schnellen Fall sich frei von seinen Ketten,

gers, je m'enfuis loin des régions qui m'avaient vu naître ; je vécus à Memphis ; je fus reçu dans le palais des rois ; quoique intendant des jardins, je vis la cour et j'en éprouvai plus d'une fois les injustices[1].

Abusé par de trompeuses espérances, je souffris longtemps les rebuts et les dégoûts ; à mesure que mes beaux jours s'écoulaient, s'en allaient aussi l'espoir et l'ambition, je pleurai les loisirs de cette humble existence ; je soupirai après le paisible repos que j'avais perdu et je dis adieu à la cour. Revenant à mes chères forêts, j'y ai retrouvé des jours heureux.

Wieland, de son côté, nous fait connaître ainsi la vie antérieure de son ermite :

Alphonse était son nom avant qu'il eût su fuir les orages du monde, et son pays natal le royaume de Léon. Élevé pour le service des princes et séduit par de vaines apparences, il courut longtemps, avec des milliers d'autres, après une chimère qui, flottant sans cesse à portée de sa main, sans cesse lui échappait dès qu'il tentait de la saisir : brillant fantôme, avide toujours de nouveaux sacrifices et semblable à cette pierre philosophale qui trompe éternellement l'espérance des fous.

Puis, lorsque, dans l'ivresse de ses illusions, il eut ainsi donné aux rois ses plus beaux jours, lorsqu'il eut prodigué pour eux, avec un zèle ardent et méconnu, sa fortune et son sang, une chute inopinée vint, à l'aurore même des plus hautes faveurs, le délivrer de ses chaînes : heureux, dans sa détresse, de trouver une planche de salut pour s'assurer l'existence !

Les paroles du vieux berger, empreintes d'une sagesse si profonde, produisent sur Herminie une influence lénifiante et calment, chez elle, dans une certaine mesure, l'orage des sens. Pour donner un dérivatif à son besoin d'activité, elle aide — elle, fille de rois — l'épouse de ce pasteur dans ses humbles occupations ; revêtant de rustiques habits, elle conduit les troupeaux dans les pâturages et [illegible] de ses mains délicates exprime parfois le suc de leurs mamelles.

Chez Wieland, cette pensée, implicitement contenue dans l'œuvre du Tasse, de la nécessité du travail physique pour

Noch glücklich aus der Schiffbruchsnot
Das Leben wenigstens auf einem Brett zu retten. »

1. Il y a dans ces vers une allusion évidente aux intrigues de cour dont le Tasse fut victime.

apaiser les tempêtes intérieures et modérer les désirs de la chair, cette pensée, dirons-nous, est plus explicitement marquée par ces paroles du saint moine Alphonse :

Rien ne sert mieux à maintenir en bonne harmonie le devoir et les sens que de fatiguer ceux-ci par un travail constant; rien, au contraire, n'est plus propre à les pousser hors du chemin droit que d'oiseuses rêveries (*Obéron*, chant VIII, str. 40).

En conséquence, Huon se met aussitôt à promener dans les taillis environnants la hache du bûcheron; il abat tous les arbres qu'on lui désigne pour construire une seconde cabane destinée à sa femme, tandis que lui-même partagera la demeure de son généreux amphitryon. De son côté, Amanda, fille de roi comme Herminie, se soumet aux soins les plus vulgaires et les plus humbles; elle déploie dans ses occupations rustiques un zèle et une promptitude admirables.

Les excellents principes préconisés et mis en action par le poète allemand seraient de nature à infirmer le reproche d'immoralité fait à Wieland par Schlegel s'ils n'étaient parfois contre-balancés par de petites satires ou de légères allusions à tendance voltairienne. Mais nous n'avons pas pris à tâche de les relever ici[1]; continuons plutôt à examiner les affinités que présente *Obéron* avec la *Gerusalemme liberata*.

Le dernier chant du poème allemand met sous nos yeux, nous l'avons vu, Huon et Rézia condamnés au supplice du bûcher. Ils ont provoqué la colère du sultan et de la sultane — nous savons pourquoi — et les voici condamnés à mourir dans les flammes.

Dans la *Jérusalem délivrée* (chant II) nous sommes témoins d'une scène analogue : Olinde et Sophronie, deux jeunes chrétiens, qui se sont accusés eux-mêmes d'avoir enlevé dans le camp des Turcs une image sacrée, sont saisis par les sicaires d'Aladin et condamnés à périr.

La situation matérielle où se trouvent les personnages du

1. Rappelons pourtant que notre auteur, en nous faisant assister au baptême de Rézia, glisse dans le récit une insinuation malveillante à l'égard du clergé régulier. Un moine de l'ordre de Saint-Basile, qui se trouve sur le même navire que les deux amoureux, accepte de baptiser la jeune princesse *moyennant honoraires*. Wieland oublie que les sacrements ont toujours été conférés gratuitement et que, de plus, les membres d'un ordre religieux font vœu de pauvreté.

poème italien est absolument similaire à celle où sont placés Huon et Amanda. Qu'on en juge : nous lisons chez le Tasse (chant II, str. 32) :

Les bourreaux, dociles aux ordres d'Aladin, chargent Olinde de chaînes [Sophronie l'était avant lui]; *on lie les deux amants au même poteau;* mais, *attachés dos à dos, ils ne peuvent se voir.*

Et Wieland dit à peu près dans les mêmes termes :

Déjà *l'on attache au même poteau les deux amants* unis pour le trépas comme ils le furent pour la souffrance; ils étaient le seul couple qu'Obéron eût trouvé pur. La *manière dont ils sont garrottés leur enlève malheureusement la consolation de se voir* (chant XII, str. 56).

Mais si les contingences matérielles de cette cruelle exécution se trouvent être, de part et d'autre, tout à fait identiques, il n'en est pas de même de la situation morale ou sentimentale des deux couples qui s'apprêtent à mourir. Olinde aime éperdument Sophronie qui, elle, est beaucoup trop calme et trop froide au gré de son amant. Alors qu'il serait heureux de mourir à ses côtés si seulement il pouvait lui donner un dernier baiser, Sophronie, elle, ne songe qu'à la magnifique récompense que Dieu accorde à la vertu et elle demande à Olinde d'élever comme elle ses regards vers le ciel.

Huon et Rézia, tous deux également épris, se sentent transportés d'une joie triomphale en dépit des souffrances qui leur sont réservées. Ils savent que c'est leur mutuel amour qui les a amenés en ce lieu de supplice, et ils sont fiers l'un de l'autre.

Un coup de théâtre se produit dans le poème italien comme dans l'œuvre de Wieland. Clorinde apparaît tout à coup et, quoique musulmane, elle se sent vivement émue au spectacle de ces jeunes gens si nobles et si braves devant la perspective d'un douloureux trépas. Un instinct secret lui dit qu'ils sont innocents. Elle implore pour eux la clémence d'Aladin qui cède aux instances de la belle amazone. On détache les fers, et, ô prodige! Sophronie, si froide quelques minutes auparavant, sent maintenant battre son cœur à l'unisson de celui d'Olinde; un même amour les unit tous deux; la flamme du bûcher deviendra pour eux le flambeau de l'hymen.

Chez Wieland, c'est l'intervention soudaine d'Obéron et de Titania qui fait éteindre la flamme et tomber aux pieds des jeunes époux la corde à demi consumée.

Si l'art de la mise en scène est aussi prononcé chez l'un que chez l'autre de nos deux poètes, il faut cependant reconnaître que Wieland n'atteint pas dans ce bel épisode au sublime pathétique de son modèle. D'abord, l'apparition de Clorinde est tout à fait inattendue; quant à celle d'Obéron et de Titania, le lecteur la pressent; le lutin ne peut manquer, nous disons-nous, d'apporter un secours *in extremis* à de jeunes époux qui ont si vaillamment supporté toutes les épreuves. Ensuite, l'épisode de la *Gerusalemme*, à cause de l'attitude si éminemment chrétienne de Sophronie, est tout pénétré d'une atmosphère religieuse que l'on regrette de ne pas respirer dans *Obéron*. Wieland n'est pas le poète du pathétique. Sans doute, il attendrit à certaines minutes; mais l'émotion qu'il provoque est, comme chez Sterne — un de ses auteurs favoris — toujours éphémère. Il y a chez lui trop d'humour et trop d'esprit aimablement caustique pour qu'il nous fasse longtemps pleurer. Et, puisque nous parlons d'esprit caustique, examinons les rapports qui unissent le poète d'*Obéron* au célèbre auteur de *Don Quichotte*.

IV

De même que le *Chevalier à la triste figure* voyage constamment avec son écuyer Sancho Pança, de même Huon est toujours escorté de Schérasmin. De part et d'autre, le rôle de ce fidèle serviteur consiste à refréner l'ardeur souvent irréfléchie du maître, à tempérer les fougueux élans de son audace. A la témérité, ils opposent les arguments de raison; à l'esprit d'aventure, la logique, le bon sens et l'instinct de conservation. Seulement, si, chez Sancho Pança, la prudence va jusqu'à la pusillanimité, elle n'exclut pas chez l'écuyer d'Huon une dose suffisante de courage; Sancho Pança n'a aucune prétention à la bravoure; alors même que les chances d'un combat sont égales de part et d'autre, il craint d'en courir les risques. Schérasmin, lui, ne recule que devant les entreprises follement audacieuses ou devant les équipées de vaine pa-

rade ; mais, dans toute autre occasion, il déploie au service de son maître tout le dévouement qu'on peut attendre d'un bon écuyer.

En hommes positifs, préoccupés d'envisager avant tout le côté matériel et pratique des situations, quoique Schérasmin, à certaines heures, ne soit pas dépourvu d'un certain idéalisme, ils prisent tous deux la bonne chère et les bons vins. Quand Don Quichotte semble vouloir oublier l'heure des repas, Sancho Pança prend soin de la lui rappeler.

C'est ce que le lecteur peut constater par ce petit fragment de conversation :

— Il me semble, Monsieur, dit Sancho, qu'il est temps de dîner.

Don Quichotte lui répondit qu'il n'avait besoin de rien pour le moment et que lui — Sancho — pouvait manger si cela lui convenait.

Avec cette permission l'écuyer s'arrangea sur sa monture du mieux qu'il put et tirant de son bissac les provisions qu'il y avait placées il allait, cheminant derrière son maître et mangeant tout le long de la route ; de temps en temps il caressait la gourde avec tant de plaisir qu'il aurait donné de l'envie au plus gourmet buveur de Malaga (*Don Quichotte*, t. I, chap. VIII)[1].

Schérasmin apprécie presque au même degré que son prototype tout ce qu'un vieux vin présente de délectable et de réconfortant. Lui, qui, à la première apparition d'Obéron, s'était un peu défié de ce beau lutin et avait redouté quelque piège, sent tomber toutes ses préventions lorsque le nain l'invite à déguster sa liqueur (chant II, str. 45) :

Approche davantage, vieux buveur, dit Obéron, viens, ne crains

1. Reproduisons ici, d'après l'édition de D. K. F. Navarrete de 1841 (Obras de Miguel de Cervantes. Tomo primero. Don Quijote, p. 29) le texte de ce passage qui contient un piquant jeu de mots :

« Díjole Sancho que mirase que era hora de comer. Respondióle su amo que por entonces no le hacia menester, que comiese él cuando se le antojase. Con esta licencia se acomodó Sancho lo mejor que pudo sobre su jumento, y sacando de las alforjas lo que en ellas habia puesto, iba *caminando y comiendo* de trás de su amo muy de espacio y de cuando en cuando empenaba la bota con tanto gusto que le pudiera envidiar el mas regalado bodegonero de Málaga. »

Il n'est pas possible de rendre en français l'allitération renfermée dans : *caminando y comiendo*, à moins qu'on ne risque une traduction comme : *marchant et máchant*, ce qui ne serait guère élégant.

aucune tromperie; te voilà tout haletant; prends cette coupe et vide-la d'un trait.

Le brave homme ne se fait pas prier davantage; il boit d'un trait la coupe d'excellent vin de Langon qu'on lui présente; puis, tombant aux pieds d'Obéron, il s'écrie : « Ma foi est solide comme une montagne. »

Sancho n'est pas seulement amateur de bons vieux crus, il se targue aussi d'être fin connaisseur; on l'entend affirmer un jour devant un autre écuyer qu'il a eu comme ancêtres les plus renommés buveurs de la Manche; il leur suffisait — et c'est un don que Sancho Pança possède au même degré — de boire quelques gouttes d'un vin quelconque ou même simplement de s'en humecter la langue pour en reconnaître immédiatement l'âge et la provenance. Le gros bonhomme sait, sous ce rapport, raconter les histoires les plus significatives et les plus convaincantes.

Schérasmin, lui, n'a pas les mêmes facultés de dégustateur; il se contente de marquer son enthousiasme par de chaleureuses exclamations; à ses yeux, le vin qui lui a été si généreusement versé par Obéron est un breuvage digne des dieux.

Après un savoureux repas copieusement arrosé, il n'est rien de tel qu'un harmonieux concert pour charmer les loisirs et... peut-être faciliter la digestion. Aussi nos deux écrivains ont-ils soin de nous faire assister à de petites séances musicales qui, certes, ne manquent pas d'agrément. Au cours de leurs aventureuses randonnées, Don Quichotte et Sancho reçoivent un jour l'hospitalité et le gîte chez de pauvres chevriers qui partagent avec eux leur viande, leurs glands, leur fromage, leur pain et leur vin. Une grande coupe fait continuellement la ronde et, naturellement, notre écuyer en prend largement sa part. C'est après ce champêtre repas qu'un des chevriers prend la parole pour dire à Don Quichotte qui, précisément, venait de faire un long discours sur l'origine des glands :

Seigneur, comme notre intention est de vous offrir ce que nous avons de meilleur en tout, nous vous prions d'écouter chanter un de nos jeunes camarades qui a fait toutes ses études et joue du violon avec talent (*Don Quichotte*, t. I, chap. XI).

Et, en effet, peu d'instants après, les oreilles des convives

sont agréablement impressionnées par les doux accords d'un violon que manie un jeune berger de mine sympathique. Don Quichotte voudrait entendre plusieurs des jolies romances de ce virtuose rustique, mais Sancho, toujours réaliste, rappelle que ces bons chevriers ont besoin de repos... et lui-même aussi.

Une scène analogue se passe chez Wieland (chant III, str. 55). Huon et Schérasmin, eux aussi, installés avec Obéron en plein air, au milieu d'une campagne verdoyante, goûtent un champêtre repas, tandis que la coupe de vin circule sans cesse; et, bien qu'elle soit fréquemment vidée, elle s'emplit toujours de nouveau. Alors une musique ravissante qu'on croirait descendre du ciel se fait entendre. Les arbres et les buissons en répercutent les échos; chaque branche, chaque feuille semble animée de vie et de sentiment. Bref, c'est tout le plaisir d'un régal artistique après le régal gastronomique.

Mais revenons à nos deux écuyers.

S'ils sont honnêtes tous deux en ce sens qu'ils ne voudraient pas accaparer le bien d'autrui ni manquer de restituer un dépôt, il faut cependant ajouter que Schérasmin pratique la probité d'une façon beaucoup plus rigoureuse que son émule espagnol. En effet, Sancho Pança, dont les idées ont sans doute été faussées par certains principes de chevalerie qu'il a entendu énoncer à son maître et qu'il a mal interprétés, se croit en droit, un jour, sous prétexte que les dépouilles des vaincus sont au vainqueur, de délester de ses provisions un pauvre moine bénédictin que Don Quichotte avait pris à tort pour un ravisseur. Il paie, du reste, cher sa méprise, car des valets qui surviennent le jettent par terre et, pour le punir, ne lui laissent pas un poil de sa barbe.

Schérasmin, lui, alors qu'il se trouve séparé du paladin et que sa bourse est complètement vide, se laisserait arracher le cœur plutôt que d'enlever la moindre perle de la cassette que son maître a commise à ses soins.

Un autre trait de ressemblance entre nos deux gardes de corps (car on peut les appeler tels), c'est que, naturellement assez loquaces, ils aiment à conter des histoires. Sous ce rapport, ils sont doués, pourrait-on dire, de la même faconde,

bien que les récits de Schérasmin (tel celui du vieux Gangolphe marié à la toute jeune Rosette) soient plus longs et plus circonstanciés que ceux de Sancho.

Avec ce talent de conteur marche de pair une certaine promptitude à la réplique, un esprit un peu facétieux, mais qui, chez l'écuyer espagnol, est plus prononcé que chez son confrère germanique. Sancho, en effet, sait parfois donner à ses plaisanteries un tour assez mordant qui contraste singulièrement avec l'apparence bonasse de sa figure.

Recevant un jour, ainsi que son maître, l'hospitalité au château d'un duc, notre écuyer demande à une duègne d'âge respectable de bien vouloir panser sa mule, se basant sur l'exemple de Lancelot, dont le cheval, à son retour d'Angleterre, fut pansé par les dames de la cour. Il s'attire alors cette aigre réponse :

Je ne m'embarrasse pas de Lancelot ni de votre maître. Gardez vos facéties et vos contes pour ceux qui veulent les payer; quant à moi, je vous en préviens, je n'en donnerais pas une figue.

Et Sancho de répliquer gaillardement :

Ma foi, si vous me la donniez, je la trouverais peut-être trop mûre! (Partie II, chap. XXVIII.)

On devine la colère de la duègne qui, malgré son âge, croyait avoir gardé les attraits de la jeunesse.

Schérasmin, lui, sans être spirituel aux dépens de son prochain, fait preuve, en plus d'une circonstance, d'un certain humour qui ne laisse pas d'avoir son charme.

C'est ainsi que, se trouvant un jour avec Huon dans un parc où l'on voit serpenter des chemins multiples, il s'écrie joyeusement (chant II, str. 26) :

Seigneur, on prétend ici nous entortiller dans un labyrinthe. Le seul moyen d'en sortir est, ma foi! de prendre, au petit bonheur, son nez pour guide!

*
* *

Wieland est donc, nous avons pu le constater au cours de nos diverses démonstrations, un imitateur de grande enver-

gure. Mais qu'on ne s'y trompe pas : son talent d'écrivain n'en est pas du tout amoindri.

En effet, si, dans les passages où il frise parfois le pathétique, il s'inspire visiblement de la *Jérusalem délivrée*[1], si, dans les épisodes de caractère érotique ou plutôt sensuellement érotique, il est assez souvent tributaire de l'Arioste (encore qu'il ait lui-même un penchant au sensualisme), si, enfin, ses saillies spirituelles et humoristiques doivent quelque chose au *Don Quichotte* de Cervantès, il ne faudrait nullement en conclure que son *Obéron* ait l'apparence d'une mosaïque. L'ingénieux poète a l'art de fusionner si adroitement ces divers alliages que l'unité de son œuvre n'en est pas du tout altérée. Au reste, l'imitation chez lui n'est jamais servile; Wieland ne plagie ses modèles ni quant au fond ni quant à la forme. Il sait donner à tout ce qu'il emprunte un cachet bien original et personnel. En outre, ennemi du factice, il aime la spontanéité, la fraîcheur d'inspiration. C'est ce qui ressort notamment d'une lettre qu'il adressa un jour à Sophie Laroche qui, on le sait, fut assez longtemps son idole et même, dans une certaine mesure, son Égérie; et le passage que nous extrayons de cette missive servira, si l'on veut bien, de conclusion à ces pages :

Suivez, en écrivant, l'impulsion de votre génie; n'écrivez jamais que dans les moments où vous vous sentez ou le cœur ému ou l'imagination échauffée; alors, en voulant composer quelque ouvrage de fiction, il vous sera aisé de vous mettre à la place des personnes que vous voulez faire parler ou agir[2].

H. Glaesener.

1. On aura remarqué que, dans cette étude des sources italiennes et espagnoles d'*Obéron*, nous avons suivi l'ordre chronologique. Rappelons, en effet, que la première édition du *Roland furieux* parut en 1516, la seconde en 1520; la *Jérusalem délivrée*, qui, en dépit de son caractère beaucoup plus grave et plus religieux, présente, avec le poème d'Arioste, des affinités manifestes, fut publiée en 1580 (bien que terminée déjà en 1575); quant au *Don Quichotte*, qui renferme quantité d'allusions ironiques à l'*Orlando furioso*, il vit le jour en 1614.

2. Cf. Kuno Ridderhoff, *Sophie von Laroche und Wieland*. Marburg, 1907. Introduction, p. 14. — On sait que la plupart des lettres échangées entre notre auteur et Sophie Laroche furent écrites en français.

AUTOUR D'UN SONNET DE SAINTE-BEUVE

« Sainte-Beuve faisait dans l'ombre
Douce et sombre,
Pour un œil noir, un blanc bonnet,
Un sonnet. »
A. DE MUSSET.

Sainte-Beuve s'est fait un grand nom comme sonnettiste, et sa renommée à cet égard est allée jusqu'à lui faire un jour attribuer un sonnet qu'il n'avait point écrit : le fameux sonnet d'Arvers, considéré — surtout avant les *Trophées* de Héredia — comme une des maîtresses réussites du genre et qualifié d' « adorable[1] » par l'auteur des *Lundis*. On sait aussi que sa prédilection déclarée pour le sonnet lui a fait, sur le tard, forcer les éloges adressés à J. Soulary, qu'il semble considérer comme le maître du genre. Voici en quels termes enthousiastes il parle du poète lyonnais[2] :

Il est difficile, dit-on vulgairement, de faire entrer Paris dans une bouteille. Eh bien, ce tour de force, le magicien Soulary l'accomplit, et il vous met en quatorze vers symétriquement contournés et strangulés des mondes de pensées, de passions et de boutades ; le tout dans une stricte et parfaite mesure. Il a comparé très joliment cette opération difficile de mettre dans un sonnet un peu plus qu'il ne peut tenir, sans pourtant le faire craquer, à cette difficulté de toilette bien connue des dames et qui consiste à passer une robe juste et collante. Voici ce sonnet, à la fois définition et modèle :

« Je n'entrerai pas là, — dit la folle en riant,
« Je vais faire éclater cette robe trop juste. »
Puis elle enfle son sein, tord sa hanche robuste,
Et prête à contre-sens un bras luxuriant.

1. Cf. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. III, p. 350-351, article sur *les Poètes français. Recueil publié par M. Crépet.* Paris, 1878.
2. *Ibid.*, p. 342-346.

J'aime ces doux combats, et je suis patient ;
Dans l'étroit vêtement qu'à son beau corps j'ajuste,
Là serrant un atour, ici le déliant,
J'ai fait passer enfin tête, épaules et buste.

Avec art maintenant dessinons sous ces plis
La forme bondissante et les contours polis.
Voyez ! la robe flotte, et la beauté s'accuse.

Est-elle bien ou mal, en ces simples dehors?
Rien de moins dans le cœur, rien de plus sur le corps,
Ainsi j'aime la femme, ainsi j'aime la Muse. »

Sainte-Beuve, en commentant le sonnet de Soulary, rappelle, en voyant « ce travail et cette sueur pour entrer », pourquoi les grands poètes de son temps ne font pas de sonnets. « Ceux de Musset, dit-il, sont irréguliers[1]. » Ni Lamartine, ni Hugo, ni Vigny ne se sont attaqués au sonnet[2]. « Les cygnes et les aigles, à vouloir entrer dans cette cage, y auraient cassé leurs ailes. C'était une affaire à nous autres, oiseaux de moins haut vol et de moins large envergure. »

Après cette profession de fausse humilité, Sainte-Beuve poursuit :

Certes, et je ne l'ai pas oublié, tous les grands poètes de la Renaissance ont fait des sonnets : qui ne connaît ceux de Dante, de Shakespeare, de Milton? C'était alors un genre à la mode, et chacun lui payait son tribut en passant, une fois au moins en sa vie. De nos jours, le sonnet a été un genre restauré, légèrement artificiel, une gageure ou une gentillesse. Ceux de nos maîtres qui n'y étaient point intéressés par curiosité et par goût s'en sont passés, et n'ont eu que faire de cette prison. Je me flatte d'être le premier, chez nous, qui ai renouvelé l'exemple du sonnet en 1828 ; mais je n'en ai jamais fait que de temps à autre, par-ci par-là, et en entremêlant cette forme aux autres rythmes plus modernes...

Dans ce passage, Sainte-Beuve reprend les pensées expri-

1. En effet, parmi les vingt-six sonnets que nous avons comptés dans l'œuvre de Musset deux seulement sont réguliers : c'est *la Tristesse*, écrit sur le modèle ABBABAABCCDEED, et *A Madame G.* (c'est mon avis qu'en route...), construit sur les rimes ABBAABBACCDEED.

2. En quoi d'ailleurs Sainte-Beuve se trompe : nouvelle inexactitude de celui que Musset appelait la Sainte Bévue? Preuves : « Ave, dea, moriturus te salutat » et quatre autres sonnets de *Toute la lyre* de Victor Hugo, publiés, il est vrai, après la mort de Sainte-Beuve; et les sonnets de Vigny.

mées par lui, en 1828, dans un sonnet célèbre qui fut une sorte de manifeste littéraire. A la page 195 de la première édition de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (Paris, 1829), nous trouvons le sonnet fameux qui porte en sous-titre : « imité de Wordsworth » :

Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur !
Par amour autrefois en fit le grand Shakespeare ;
C'est sur ce luth heureux que Pétrarque soupire,
Et que le Tasse aux fers soulage un peu son cœur ;

Camoëns de son exil abrège la longueur,
Car il chante en sonnets l'amour et son empire ;
Dante aime cette fleur de myrthe, et la respire,
Et la mêle au cyprès qui ceint son front vainqueur ;

Spencer, s'en revenant de l'île des féeries,
Exhale en longs sonnets ses tristesses chéries ;
Milton, chantant les siens, ranimait son regard ;

Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France ;
Dubellay[1], le premier, l'apporta de Florence[2]
Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard.

L'imitation de Wordsworth, en effet, est flagrante. Sainte-Beuve suit l'ordre dans lequel le poète anglais cite les célèbres sonnettistes européens. Il n'y a que le dernier tercet, avec sa chute heureuse, qui prend un caractère national en évoquant les maîtres du genre, le chef de la Pléiade et son fidèle lieutenant. Pour nous en convaincre, il suffit de nous reporter au

1. Dans la 2e édition des *Poésies* de Joseph Delorme, Dubellay est aussi écrit en un mot. Dans l'édition de Lemerre (1879), précédée d'une notice d'Anatole France, nous trouvons déjà Du Bellay écrit en deux mots.

2. « Du Bellay le premier l'apporta de Florence. » Sous cette forme absolue cette opinion est inexacte. En fait, le sonnet cultivé par la Pléiade fut réellement introduit par ses prédécesseurs. Si l'on en croit Du Bellay, l'honneur de cette introduction reviendrait à Saint-Gelays. Le regretté Pierre Villey (*Rabelais et Marot*, 1923, ch. VIII, p. 83) l'attribue à Marot : « C'est lui très probablement et non Saint-Gelays qui a composé le premier sonnet français qui nous soit parvenu. Et c'est en Italie, à Venise, qu'il a écrit son premier sonnet, non de six à sept ans avant son exil, comme on le prétend habituellement. » M. Hugues Vaganay confirme cette affirmation dans son essai de bibliographie comparée : *le Sonnet en Italie et en France au XVIe siècle* (Lyon, 1902) : « 1529. En France. » Dans les *Œuvres complètes de Clément Marot*, par Pierre Jannet, t. III, p. 59, l'épigramme CXLIV (144) est un sonnet : « Pour le may planté par les imprimeurs de Lyon devant le logis du seigneur Trivulse » (1529).

texte d'un sonnet bien connu des *Poems of Wordsworth*[1] : le sonnet n'est pas daté ; on suppose que c'est en 1827, année de sa première publication, qu'il fut improvisé pendant une courte promenade au bord d'un lac.

Voici le sonnet de Wordsworth :

Scorn not the Sonnet ; Critic, you have frowned,
Mindless of its just honours ; with this key
Shakespeare unlocked his heart ; the melody
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound ;
A thousand times this pipe did Tasso sound ;
Camoëns soathed with it an exile's grief ;
The Sonnet glittered a gay myrtle leaf
Amid the cypress with which Dante crowned
His visionary brow : a glow warm lamp,
It cheered mild Spenser, called from Faery land
To struggle through dark ways ; and, when a damp
Fell round the path of Milton, in his hand
The Thing became a trumpet, whence he blew
Soul animating strains — alas, too few !

Soulignons, dans le sonnet de Sainte-Beuve comme dans son modèle, une commune admiration pour Pétrarque, maître du genre, en effet. Nous comprendrons de quel prix était, sous la plume du grand critique, cette courte phrase au sujet du sonnet d'Arvers : « Un souffle de Pétrarque y a passé[2]. »

1. *Miscellaneous Sonnets*. Notons d'ailleurs que Sainte-Beuve, dans le même recueil, donne une autre imitation de Wordsworth ; c'est le sonnet : « Je ne suis pas de ceux... », qui reproduit assez fidèlement le sonnet XXIII de Wordsworth intitulé *Personal Talk*, écrit « dans le genre de poésie domestique du foyer que Brunetière considère comme représentatif de l'inspiration générale qui anime Sainte-Beuve, sinon le grand lakiste » (Maxwell Austin Smith, *Influence des lakistes sur les Romantiques français*, p. 124. Paris, 1926).

2. Aussi, dans un sonnet de 1821, Auguste Platen ne manque-t-il pas de mettre le chantre de Laure au premier rang d'un *trio* qui, à la suite de Camoëns et de Rückert, peut admettre un quatrième — l'auteur lui-même :

« Sonette dichtete mit edlem Feuer
Ein Mann, der willig trug der Liebe Kette ;
Er sang sie der vergötterten Laurette,
Im Leben ihm und nach dem Leben teuer.
Und also sang auch manches Abenteuer
In schmelzend musikalischem Sonette
Ein Held, der einst durch wildes Wogenbette
Mit seinem Liede schwamm, als seinem Steuer.
Der Deutsche hat sich beigesellt, ein dritter,

* * *

Mais est-ce le sonnet de Wordsworth ou l'imitation de Joseph Delorme qui a servi de modèle à Pouchkine pour le sonnet que voici :

Le sévère Dante ne méprisait pas le sonnet,
En lui Pétrarque faisait couler la flamme de son amour,
Le créateur de Macbeth aimait son jeu,
Camoëns en revêtait sa pensée triste.
Et de nos jours il charme le poète :
Wordsworth l'a choisi pour être son instrument
Quand loin de ce monde de vanité
Il a peint l'idéal de la nature.
Sous l'ombre des montagnes de la lointaine Tauride
Le chantre de Lithuanie dans sa coupe rétrécie
Encerclait en un instant ses rêves.
Chez nous les jeunes filles ne le connaissaient pas encore
Que Delvig déjà oubliait pour lui
Les incantations sacrées de l'hexamètre.

Un critique contemporain attribue à la pièce de Sainte-Beuve l'honneur d'avoir inspiré le célèbre essai du génial poète

Dem Florentiner und dem Portugiesen
Und sang geharnischte für kühne Ritter.
Auf diese folg' ich, die sich gross erwiesen,
Nur wie ein Aehrenleser folgt dem Schnitter,
Denn nicht als vierter wag' ich mich zu diesen. »

Sainte-Beuve n'a sans doute pas connu ce texte ; il ignorait l'allemand (lettre à Nolte, du 17 août 1842) ; il n'avait de la littérature allemande qu'une notion très superficielle (L. Morel, *Sainte-Beuve, la littérature allemande et Goethe*, 1908) et le nom de Platen n'apparaît sous sa plume qu'incidemment (*P. C.*, IV, 419 ; *N. L.*, III, 318). Ce texte, avec le sonnet de Sainte-Beuve, semble avoir quelque part à celui de Carducci :

« Dante il mover gli diè del cherubino... »

Le poète italien mentionne seulement les sonnettistes de son pays : Dante, Pétrarque, Torquato Tasso, Alfieri et Ugo Foscolo ; il s'inspire d'un vers de Dante (*Inf.*, IV, 102) pour dire en terminant :

« Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto
E profumo, ira ed arte, a' miei di soli
Memore innove ed a i sepolcri canto » (1870).

(*Le Rime Nuove*. Nous trouvons dans le même recueil une autre glorification du sonnet : *Al Sonetto*.)

russe[1]. Il nous semble bien qu'il ait tort. Le sonnet de Pouchkine de 1830 a comme épigraphe le premier vers du sonnet de Wordsworth, coupé et ponctué arbitrairement par Pouchkine. En effet, dans « Scorn not the Sonnet, critic ! », épigraphe du sonnet de Pouchkine, le point et virgule de l'original est remplacé par une simple virgule, et le mot « critic » qui commençait la deuxième phrase (« critique, tu as froncé le sourcil ») termine la première :

Ne sois pas fâché contre le sonnet, critique !

Pouchkine, dans son sonnet, donne toute une définition de la poésie de Wordsworth, ce qui montre bien qu'il la connaissait à fond. N'avait-il pas, d'ailleurs, commencé une traduction de Wordsworth?

Pouchkine, comme Wordsworth, nomme sept poètes ; quatre d'entre eux sont communs à lui, au poète anglais et à Sainte-Beuve. L'Anglais et le Français mettent Shakespeare au premier rang. Pouchkine commence par Dante[2]. Dans son sonnet il désigne Shakespeare par l'épithète : « Créateur de Macbeth ». Il choisit, entre autres sonnettistes mentionnés par Wordsworth, Camoëns, connu des Russes par le poème que

1. L. Grossman, *la Lutte pour le style* [en russe]. Moscou, 1926, p. 126.

2. Il connaissait bien l'œuvre du grand Florentin. En 1830 il avait donné une traduction poétique des deux fragments de la *Divine Comédie*. Le critique Bielinski trouvait que ces quelques tercets avaient fait connaître Dante aux Russes bien mieux que n'auraient pu le faire tous les traducteurs possibles. Pouchkine confesse, en 1829, dans une de ses poésies que « l'aube souvent le surprenait en train de lire le vieux Dante. » Les coquettes du grand monde lui semblaient porter au-dessus de leurs sourcils l'enseigne de l'enfer : « Laisse tout espoir à jamais ! » Et Pouchkine d'ajouter malicieusement en note : « Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. » Le pudique auteur n'a traduit que la première moitié du vers célèbre. Le ton change dans le drame *Mozart et Salieri*, où nous trouvons ces vers passés en proverbe : « Je ne ris pas quand un incapable peintre en bâtiments Me salit la madone de Raphaël ; Je ne ris pas quand un méprisable bouffon Par une parodie déshonore Alighieri. »

La langue italienne pour lui est « la langue de Pétrarque et de l'amour ». Il emprunte à Pétrarque une épigraphe pour son *Eugène Onéguine*. Il oppose d'ailleurs dans le chant I d'*Onéguine* la manière des pétrarquisants à la sienne propre : « Moi, quand j'étais amoureux, j'étais sot et muet. » Dans une de ses poésies de jeunesse il dit d'une belle : « Elle n'est pas sotte, mais je ne saurais faire le Pétrarque. » Dans son sonnet il garde son nom, mais il omet de parler du Tasse qu'il connaissait pourtant bien et dont les octaves murmurées dans l'ombre des nuits vénitiennes lui étaient si douces.

Joukovski lui a consacré. Ensuite, il cite Wordsworth lui-même, auquel il consacre le deuxième quatrain de son sonnet, et il faut dire que le lakiste anglais mérite cet hommage.

Le chantre de Lithuanie, c'est le célèbre poète polonais Adam Mickiewicz, qui fut, à un moment donné, l'un des bons amis de Pouchkine. « Nous l'avons aimé... Souvent il nous parlait des temps futurs, quand les peuples, oubliant leurs discordes, se réuniront dans une grande famille... »

Pouchkine fait allusion aux *Sonnets de Crimée* de Mickiewicz, dans lesquels les tableaux magnifiques de Tauride évoquent dans l'âme du poète polonais le souvenir de sa patrie. Ces sonnets sont pathétiques et beaux.

C'est un chant de proscrit en quittant sa patrie.

(Félix Arvers.)

Il est intéressant de noter qu'en 1830 *le Messager d'Europe*, revue russe, publiait les premiers sonnets ukraïniens [1]. C'étaient des traductions des sonnets de Mickiewicz faits par Opanas Schpigozky et par L. Borovikovsky.

Au moment de la publication du sonnet de Pouchkine, Delvig, sans contredit, était le maître du genre en Russie. Dès 1822, en effet, il avait donné six modèles de sonnets réguliers, parfaits de forme, harmonieux et habilement construits : « En Espagne, l'Amour n'est point un étranger », « A Pouchkine », etc.

Pouchkine ne mentionne pas Sainte-Beuve dans son sonnet. Et, pourtant, il connaissait bien l'œuvre poétique de Joseph Delorme et il appréciait fort son tempérament et son inspiration [2]. Dans le n° 32 du *Journal littéraire*, en 1831, Pouchkine

1. Le premier sonnet russe avait été écrit par Trediakovski en 1735. L'auteur, ancien étudiant à la Sorbonne, a reproduit assez fidèlement, mais sans talent, le sonnet du poète Des Barreaux qui commençait par le vers : « Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité... » Ensuite, parmi les autres poètes russes auteurs de sonnets, citons Soumarokov, Narychkine et Alexandre Tyniakov, officier de la garde et traducteur de Pétrarque. Nous avons mentionné déjà Joukovski. Pouchkine, lui, n'a fait que trois sonnets de forme irrégulière. D'autres poètes, ses contemporains, se sont occupés du sonnet : Toumanski, Podolinski et Delaru, l'infortuné traducteur de *A une femme*, de Victor Hugo. Katénine, Scherbina, Jacques Grot, Benediktov et plus tard Lermontov ont laissé quelques sonnets. Apollon Grigoriev, critique bien connu, a commencé par écrire tout un poème, *Venezia la Bella*, en sonnets.

2. Cf. Annenkov, *les Matériaux pour l'étude de Pouchkine*. Saint-Pétersbourg, 1873, p. 289.

fait un long compte-rendu de deux livres : *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829), et *les Consolations, poésies par Sainte-Beuve.* Il commence ainsi :

Il y a près de deux ans, le livre paru sous le titre *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, a attiré l'attention de la critique et du public de Paris. En guise de préface, on décrivait dans un style romantique la vie pitoyable d'un jeune poète mort, comme on l'assurait, pauvre et inconnu. Les amis du défunt proposaient au public les vers et les pensées trouvés dans ses papiers, en excusant les défauts et les égarements de Delorme par sa jeunesse, l'état maladif de son âme et ses souffrances physiques. Dans les poésies se révélait un talent extraordinaire, lumineux, éclairé par un étrange choix de sujets. Jamais encore, en aucune langue, le spleen tout nu n'avait été exprimé avec une exactitude aussi aride ; jamais les égarements d'une jeunesse misérable tout entière livrée aux passions n'avaient été rendus avec un pareil désenchantement.

Parmi ces aveux maladifs, ces rêves de faiblesse triste et ces piètres imitations sans goût du vieux Ronsard dont on a ri depuis longtemps, nous trouvons avec étonnement des vers remplis de fraîcheur et de pureté...

Le public et les critiques avaient été atterrés par la mort prématurée d'un talent qui promettait tant, quand on apprit avec stupeur que le défunt était vivant et bien portant, grâce à Dieu. Sainte-Beuve, connu déjà par son *Tableau de la littérature française au XVI*e *siècle* et par une édition savante de Ronsard, avait eu l'idée de faire publier ses premiers essais poétiques sous un nom d'emprunt ; sans doute craignait-il les reproches et la sévérité de la censure des mœurs. La pénible mystification par son joyeux dénouement aurait dû empêcher le succès de ses poésies, mais la nouvelle école reconnut et adopta avec enthousiasme un nouveau confrère...

Suit la critique des opinions de Joseph Delorme sur la versification. Notons ici un trait qui divisait et même opposait Pouchkine à Sainte-Beuve. Celui-ci admirait les poètes de la Pléiade, celui-là n'en faisait pas grand cas. Tout en reconnaissant un certain talent à Ronsard, Jodelle et Dubellay[1], il disait que leur labeur avait été vain. « La langue française se refusa à leurs corrections, qui lui étaient étrangères, et suivit de

1. C'est ainsi que Pouchkine transcrit ce nom dans *l'Histoire de la Littérature russe avec une étude de la Littérature française. Œuvres*, t.V, p. 294.

nouveau son chemin... Malherbe, aujourd'hui, est oublié comme Ronsard. Ces deux hommes de talent ont épuisé leurs forces en luttant avec le mécanisme de la langue, afin de perfectionner le vers. »

Voilà qui nous explique pourquoi Pouchkine omet le nom de Ronsard dans la liste des sonnettistes européens. Et, pourtant, dès son enfance il avait très bien connu l'œuvre du chef de la Pléiade. Témoin des stances[1] écrites par Pouchkine à l'âge de quinze ans, où l'on sent nettement les réminiscences trop précises de la fameuse pièce de Ronsard :

Mignonne, allons voir si la rose...

* * *

Pouchkine, comme Sainte-Beuve, a imité Wordsworth. A-t-il été seul? Non pas ; Ivan Franko, qui est considéré comme le plus grand poète ukrainien après Chevtchenko, nous donne, de son côté, une troisième variation du sonnet de Wordsworth[2].

La voici en traduction :

Au temps jadis c'est en sonnets que Dante, Pétrarque,
Shakespeare et Spenser chantaient la beauté ;
Dans une forme de maître comme dans une coupe ciselée
Ils versaient leur amour comme un vin mousseux.
Cette coupe, les Allemands l'ont reforgée en épée,
Quand a commencé la mêlée patriotique
Leur sonnet cuirassé hurle comme un caporal,
N'aimant que la pourpre du sang et le clinquant de l'acier.
Nous autres, laboureurs, qu'avons-nous à faire de l'épée,
Il nous faudra reforger de nouveau,

1. *Avez-vous vu la tendre rose...*

2. Ivan Franko (1856-1916), « le plus noble représentant de l'Ukraine galicienne, poète, savant et publiciste des plus pénétrants et des plus féconds », introduisit la littérature ukraïnienne dans la famille des littératures d'Occident. Chevtchenko chantait sur des rythmes légués par les vieux Kobzars, aèdes des steppes, « rossignols du temps passé », dont il fut le successeur légitime; Franko, lui, va chercher les exemples et construit ses poésies d'après les œuvres des maîtres des littératures européennes. C'est ainsi qu'il s'essaie dans le genre de sonnet, suivant en cela les glorieux exemples de Dante dans sa *Vita Nuova* et de Shakespeare dont il traduisit plus tard trois sonnets : XXIX, XXX et XLVI (cf. *le Messager des sciences et de littérature*, 1907). Le sonnet XXIX de Shakespeare a été aussi traduit en 1900 par Grabovsky. Cf. W. Lazoursky, *Shakespeare en ukraïnien*. Odessa, 1930.

Reforger en charrue l'épée patriotique,
Pour en labourer la terre de l'avenir,
La reforger en faulx, pour moissonner le blé, fondement de la vie,
Et en fourche pour purger les étables d'Augée.

(Septembre 1889.)

Notons tout de suite une différence entre le sonnet de Franko et ceux de ses prédécesseurs. Franko définit les buts que doit poursuivre le sonnet national ukrainien, alors que Wordsworth semblait regretter que ses glorieux compatriotes n'aient pas usé plus du sonnet et que Sainte-Beuve se donnait pour but de rajeunir une forme tombée dans l'oubli. Au gré de Pouchkine, le sonnet, poésie d'amour destinée aux jeunes filles, peut servir pour des pensées tour à tour sévères, passionnées, tristes et patriotiques. Carducci l'utilise pour exprimer l'extase, la douleur ou l'indignation. Mais, chez tous ces poètes, c'est la forme d'art qui prime tout. Franko a en vue, pour le sonnet, des buts utilitaires ; il assigne à l'auteur d'un sonnet des devoirs précis. Un sonnettiste doit poursuivre en Ukraine, pays agricole par excellence, opprimé par la tyrannie autrichienne, un triple but : but civilisateur, économique, politique. N'oublions pas que le sonnet de Franko fut écrit en prison, avec plusieurs autres qui constituent un recueil connu sous le titre *Sonnets de prison* (Franko, grand lettré, avait certainement lu le livre de Silvio Pellico et la charmante poésie de Musset *Le mie prigioni*). Dans le premier de ces sonnets, écrit le 19 septembre 1889 (le sonnet cité fut écrit le 24 septembre), Franko, en décrivant sa prison, « cette maison de pleurs, de tristesse, de soupirs », termine par le vers de Dante « Lasciate ogni speranza », qu'il cite en italien, ce qui fait une chute fort heureuse.

Franko a étudié Dante. Il a été chercher la forme du sonnet dans sa *Vita Nuova*. Il mentionne Dante comme auteur des sonnets où la beauté a été glorifiée. Franko cite encore Pétrarque, Shakespeare et Spencer. Celui-ci n'est point cité par Pouchkine. Par conséquent, il nous faut exclure l'influence directe du sonnet russe sur Franko. Le poète ukrainien connaissait Wordsworth comme il connaissait Sainte-Beuve. Chez qui a-t-il pris le nom de Spenser? On ne saurait le dire, parce qu'il a fait de lui le chantre de la beauté en rejetant les qualifications de Wordsworth et de Sainte-Beuve. Mais, on l'a vu, il intro-

duit, sans d'ailleurs le nommer, Frédéric Rückert, dont il juge assez sévèrement les *Geharnischte Sonette.* Il est caractéristique, d'ailleurs, que ce soit — comme pour Platen, — ce recueil que puisse alléguer, à l'actif de la poésie germanique, un nouveau sonnettiste : quel dommage que Goethe n'ait pas ajouté tout un cycle aux beaux sonnets où il contraignait *Art et Nature* à faire alliance ! Le militarisme du poète allemand, dont les vers à son épée appellent le sang et la vengeance, ne plaît point à Franko. Il juge cette poésie digne tout au plus d'un grossier homme de troupe. S'il s'empare du fameux « Schwert » de Rückert, ce n'est que pour le refondre dans des buts pacifiques.

Franko écrit ses sonnets sur le modèle italien, en rimant toujours les deux dernières syllabes, et il obtient ainsi des rimes féminines. Ses successeurs n'ont pas tous suivi cet exemple. Empruntant aux modèles français (il y a de très belles traductions des *Trophées* en ukrainien, ainsi que des sonnets de Régnier), les sonnettistes ukrainiens abandonnèrent le mode pétrarquisant et firent alterner des rimes masculines avec des féminines.

Mais si, après les essais malhabiles des Fedkovich et des Grabovsky, la poésie contemporaine ukrainienne peut, à juste titre, s'enorgueillir des petits chefs-d'œuvre de maîtres du genre tels que Maxime Rilski, Zérov et N. Voronoï, elle le doit en grande partie à Franko et à ses maîtres italiens et français : ainsi s'est développé, sur ces points aussi, le message qui, aux alentours de 1830, émanait de Wordsworth et de Sainte-Beuve, réhabilitant pour la poésie moderne — même romantique — une forme qui avait été si justement chère à l'inspiration de la Renaissance.

Grégoire MORGULIS.

LA « CONFESSION » DE MUSSET

ET

LE « BANQUET » DE KIERKEGAARD

On n'a guère relevé l'influence du romantisme français sur Kierkegaard; elle est cependant loin d'être négligeable, et l'on peut dire que les auteurs français des premières décades du siècle n'ont pas peu contribué à le dégager du romantisme allemand et à orienter son esthétique dans une direction plus conforme à son génie occidental ou méditerranéen, sans rien lui enlever, d'ailleurs, de son originalité danoise. Il connaît de M^me^ de Staël au moins le livre *De l'Allemagne*; il a sans doute lu *Obermann*; il tire d'*Atala* l'épigraphe de la seconde partie de *l'Alternative*; *René* ne lui semble guère moins familier que *Werther* et *Adolphe*[1]. Scribe tient dans son œuvre une place considérable; *les Ames du Purgatoire*, de Mérimée, font partie de sa documentation dans ses études sur Don Juan. Parmi les grands poètes français de sa génération, il serait surprenant que Musset, cet enfant terrible de l'enthousiasme et du désespoir, n'ait point laissé chez lui de traces. On les recherchera ici dans *le Banquet*.

M. Frithiof Brandt[2] a montré que cet épisode, publié en 1845, a réellement eu lieu en 1836-1837, lorsque Kierke-

1. J'ai signalé les points de contact entre *Adolphe* et *la Répétition* dans la *Revue de littérature comparée*, avril 1933.

2. Frithiof Brandt, *Den unge Sören Kierkegaard*, Copenhague, 1929. — M. Brandt a vivement éclairé les années si obscures de l'étudiant. Les kierkegaardiens attendent beaucoup de ses recherches menées avec autant de scrupule historique que de souplesse psychologique. Les exposés de M. Brandt sont d'une clarté qui manque trop souvent dans les ouvrages sur Kierkegaard, et ils sont exempts des préoccupations dogmatiques qui faussent si souvent aussi l'interprétation du grand auteur danois. On attend avec curiosité ses travaux sur les *Diapsalmata*.

gaard, jeune étudiant de vingt-trois ou vingt-quatre ans, fréquente la « clique » décrite par Henrik Hertz dans *Stemninger og Tilstande*[1], paru en 1839. *La Confession* voit le jour en 1836. On trouve dans les deux livres de Musset et de Kierkegaard de curieuses similitudes de figures et de mise en scène dont la comparaison est troublante, surtout par les points d'interrogation qu'elle pose devant le mystère intime de Kierkegaard.

Les personnages de Musset sont beaucoup plus nombreux que ceux de Kierkegaard. Rien d'étonnant, puisque le premier raconte une suite d'aventures et le second un simple épisode d'un soir sans lendemain, sinon sans éternité, où l'on se contente des plaisirs de la table en parlant de l'amour. La femme, qui tient une si grande place dans *la Confession*, est bannie du *Banquet*; des héros de Musset, deux seulement ont des rapports avec ceux de Kierkegaard : Octave et Desgenais.

Encore Octave n'a-t-il pas d'imitateur direct. Son ingénuité le rapproche du « jeune homme », et sa fougue dans la jouissance de Johannes le Séducteur. Entre ces deux extrêmes, il ressemble surtout au mystérieux William Afham, le conteur du *Banquet*. Il dit « sa maladie abominable, ce qui lui est arrivé pendant trois ans » (I, 1)[2], et espère se guérir par la confession à soi-même, remède maintes fois adopté par Kierkegaard pour qui ce genre de confession est aussi tout autre chose que le classique soulagement, puisqu'en faisant surgir le double, « l'enfant vêtu de noir » de Musset, « le tiers » de Kierkegaard, elle accuse au contraire le sentiment de la misère, de la responsabilité, et prépare aussi les résolutions : du moins Kierkegaard a-t-il en ce domaine exécuté ce que

1. Henrik Hertz, *Stemninger og Tilstande*, cop. 1839. — Le mot « clique » semble importé de Paris par Hertz. Le chap. XXIX, *Et symposium*, raconte un banquet où cette clique (dont Andersen, Hertz et Kierkegaard) reçoit trois étudiants suédois de Lund. Les discours n'ont aucun intérêt; il n'y est pas question de l'amour et le translateur (Kierkegaard) demande qu'on le dispense de parler. Bien des détails sont communs aux deux auteurs danois; mais le récit de Hertz n'infirme en rien l'hypothèse d'un banquet avant tout inspiré de Platon, mais conçu et réalisé sous l'influence de Musset.

2. La référence en chiffres romain et arabe renvoie à la *partie* et au *chapitre* de *la Confession;* la référence simple, à la page du *Banquet*, traduit du danois par P.-H. Tisseau (Alcan, 1933).

Musset a simplement entrevu. La période de trois ans est à peu près celle de la vie très relativement dissipée du jeune étudiant danois, qui verra dans cette maladie abominable non certes une maladie mortelle, puisqu'il fait tout pour en guérir, mais le péché héréditaire, ou, suivant l'Évangile et le titre d'un de ses ouvrages, *la Maladie à la Mort*. Dans son désespoir, le pseudonyme William entreprendra quelque chose d'analogue à *la Confession*, en se bornant à raconter un événement sans importance pour les autres, mais sans doute décisif dans sa vie d'esthéticien. Il dira le banquet d'une nuit d'été, goûtera le plaisir mélancolique du ressouvenir, mais s'exposera aussi, volontairement et pour sa guérison, au malaise que laisse une jouissance dont on n'évoque pas le souvenir sans honte et sans remords. Il revivra les situations et recherchera, en de magnifiques discours, le sens de telle pensée perçue, de telle parole alors entendue et obscurément gardées dans la conscience, tout de même que Musset saisit soudain le patois d'une romance « comme s'il n'eût fait jusque-là que le conserver dans sa mémoire sans le comprendre » (V, 6)[1]. Par ce ressouvenir, il espérera, lui aussi, se guérir d'une blessure qui est moins la rupture des fiançailles, puisque Kierkegaard n'était pas alors fiancé, qu'une douloureuse et persistante écharde dans la chair. Tel est le sens du *Banquet* : par la bouche de William, Kierkegaard se livre à une confession voilée qui donnera sa pleine signification à un épisode vécu dont il veut donner l'énergique vision à sa conscience.

Tandis qu'Octave débute par le célèbre tableau de l'époque,

1. Dans un article de la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1841, *Jugemens littéraires, pensées et correspondance*, de Joubert, on trouve cette appréciation sur Fénelon qui aide à comprendre la distinction kierkegaardienne entre la mémoire et le ressouvenir : « Ordinairement, ce qu'il dit échappe à la mémoire, mais n'échappe pas au souvenir; je veux dire qu'on ne se rappelle pas ses phrases, mais qu'on se souvient du plaisir qu'elles ont fait. » La distribution de l'article offre une curieuse analogie avec le plan de la première partie de *l'Alternative*. On y trouve nombre d'images chères à Kierkegaard qui semble, en particulier, avoir fait son profit de l'étude sur la pudeur, cette « immobile fuite » (cf. *Banquet*, p. 145). « Sans cet abri préservateur », dit encore Joubert, « nos vertus ne pourraient éclore; l'asile en serait violé, le germe mis à nu et la couvée perdue » (cf. *Banquet*, p. 28). Ces rapprochements, et bien d'autres, montrent que Kierkegaard lisait la *Revue des Deux Mondes*.

William procède à un *Forerindring*, « prélude au souvenir » aussi bien qu' « avant-propos ». Kierkegaard n'a que faire de vastes considérations historiques pour expliquer un banquet; surtout, en homme de caractère, il ne s'en prend pas aux circonstances extérieures, mais directement à lui-même[1]. Le sentiment de la responsabilité, si vague et si faible dans *la Confession*, plane lourdement sur *le Banquet*; aussi Kierkegaard, presque d'emblée à son but, écarte-t-il toutes données de temps et de lieu, qu'il affecte même de mépriser, et il pousse le dédain jusqu'à feindre d'ignorer le nom de deux commensaux sur six. En grand seigneur de l'esprit, doué de mémoire comme de raison raisonnante et d'ironie, il peut jeter comme un lest tout cet encombrant attirail pour ne garder que l'essentiel : le ressouvenir, quintessence du vécu, avec toute la puissance de réflexion et d'angoisse qu'il comporte, est couvé à l'écart de toute importune curiosité (28). Bien malin, pense-t-il, qui pourra me surprendre en flagrant délit de confession, sauf quelques contemporains initiés qui, encore, n'y verront goutte (32), et celui qui, le lisant avec sympathie, est, à ses yeux, son lecteur. Dans les abstraites considérations où il se retranche comme dans un fort, dans ces distinctions évanouissantes entre la mémoire, faculté passive qui enregistre, et le ressouvenir, ici porteur de plaisir empoisonné et de remords, Kierkegaard oppose fièrement la vie méditative et féconde du poète qui se ressouvient à l'existence superficielle et stérile de l'agité qui se rappelle. Il s'en prend aux auteurs de mémoires : « il ne manque certes pas de gens qui ont écrit leurs mémoires sans qu'il s'y trouve trace de ressouvenir » (24); il ne vise assurément pas Musset dont l'inconséquence devait l'agacer, mais dont les élans, la sincérité et la poésie devaient l'enthousiasmer, et il est d'accord avec lui pour proclamer ce qui est digne de rem-

1. Cependant, Kierkegaard invoque comme Musset les circonstances historiques qui déterminèrent le romantisme français de 1820-1830. Dans *Coupable ou non*, la dernière partie des *Stades*, il dit à propos de Salomon : « La puissance et les hauts faits de son père ne l'incitèrent point aux exploits, car il n'en restait plus à accomplir, mais ils lui donnèrent l'enthousiasme de l'admiration qui fit de lui un poète. » Si l'on prend garde que *le Rêve de Salomon* est une transposition des rapports de Kierkegaard avec son père à l'époque du *Banquet*, on saisit ici sur le vif le changement de direction que le romantisme français fait subir à celui de l'auteur danois.

plir, sinon des volumes de confession ou de mémoires, du moins la vie d'un homme : *une* chose, *un* fait, *une* pensée. « Soit un homme suivant une pensée, une seule, et s'y adonnant exclusivement, et un autre, écrivain spécialiste en sept ordres de sciences, interrompu au fort d'un important travail... juste au moment où il allait procéder à la refonte de l'art vétérinaire : ces deux hommes vivent aussi longtemps; on demande au total : lequel a le plus matière à se ressouvenir? » (26). C'est le propos même d'Octave se comparant à Smith : « Nous avions vingt ans tous deux, et quelle différence entre nous! Lui... n'ayant qu'une pensée, qu'un bien, veiller au bien d'un autre, et cela depuis son enfance, depuis qu'il avait des bras... Et moi, de ce temps précieux, rapide, inexorable, de ce temps buveur de sueurs, qu'en avais-je fait? Étais-je un homme? Lequel de nous deux avait vécu? » (V, 2).

Octave est ainsi plus d'une fois le créancier de William et de ses compagnons. Quant à Desgenais, il est « le plus froid et le plus sec des hommes » (II, 4); « sec comme la pierre ponce », il n'en est pas moins « un homme plein de cœur » (I, 5). Une si belle antinomie romantique ne peut échapper à Kierkegaard; mais, dans son amour des individus-types ou des individus-*catégories* qui le range dans la lignée classique, il résoudra la contradiction du caractère en dédoublant cette impossible figure : Constantin représentera la raison endurcie et Victor, le mélancolique qui se ressouvient, frémit et songe à la mort, sera le Desgenais sympathique qui, au pathétique examen de conscience d'Octave, « avait les mains jointes, était pâle comme un linceul » et laissait couler ses larmes (II, 5). Cependant, le Desgenais-Victor est moins important dans cette étude que le Desgenais-Constantin, dont l'audace en impose manifestement à l'étudiant Kierkegaard; il devait lui paraître comme le type du parfait désespéré libéré de l'illusion poétique, en proie aussi à l'angoisse du ressouvenir où fermentent dans la réflexion les puissances lointaines du remords.

Ce désespéré, qui « traite son âme comme les flagellants leur corps » (II, 3), pousse le mépris de la femme jusqu'à faire présent de sa maîtresse au jeune Octave pour lui donner une leçon sur l'importance qu'il convient d'attacher à l'amour. Le Constantin de *la Répétition* agit à peu près de

même quand il procure au jeune homme une petite lingère qui le déprendra de sa passion; le Constantin du *Banquet* se contente de ricaner sur « la défunte des premières amours ». Mais c'est surtout en développant ses théories « d'une voix mordante, au milieu du silence de la nuit » (I, 5), comme ses imitateurs du *Banquet*, que Desgenais se montre le maître de Constantin Constantius et de Victor Eremita : « La perfection n'existe pas; la comprendre est le triomphe de l'intelligence humaine; la désirer pour la posséder est la plus dangereuse des folies. » Desgenais distingue ainsi entre la perfection *idéale*, objet de l'intelligence, et le vain désir du rêveur ou du poète de la trouver dans la réalité sous la figure de la femme. Si l'on prétend établir l'adéquation de ce désir et de son objet idéal, l'on ne peut connaître que la déception. Telle est précisément la découverte « sans pareille » de Constantin; il exige à priori de la femme, en la présupposant intellectuellement l'égale de l'homme, les qualités qui doivent découler de sa prétendue perfection : la fidélité, la logique dans le sentiment comme dans la pensée; suivant son langage singulier, « il braque sur la femme la catégorie morale », admettant par hypothèse qu'elle satisfera aux lois ou aux exigences de la raison. Mais qu'en sort-il le plus souvent et même toujours?... Il attend le résultat; il a un instant de curiosité anxieuse, puis, constatant la disproportion entre l'effet escompté et la donnée réelle, il dit avec son rire démoniaque : « Ah! ah! c'est assurément une plaisanterie » (90).

La femme est ainsi pour Constantin une plaisanterie, *la* plaisanterie, cette « catégorie morale avortée » (89); de là, pour Desgenais, cette conclusion toute naturelle que la femme (du moins française), c'est le mensonge : « Aimer, pour nos femmes, c'est jouer à mentir comme les enfants aiment jouer à se cacher. » Il est pourtant généreux, puisqu'il fait exception pour l'Espagnole, qui aime fidèlement, pour l'Italienne, l'Anglaise et l'Allemande; Constantin, qui a une fois pour toutes vidé la coupe de l'esthétique, et tout à sa manie de tout réduire au général, supprime cette distinction; il ne voit plus que *la* femme et, intellectualisant à outrance, il résout toutes les imperfections du sexe faible dans la catégorie du *non-sens*, si c'en est une : « Et cela est certain : toute femme

a cette faculté de se perdre et de se résoudre dans le non-sens avec l'amabilité, le sans-gêne, la sûreté qui conviennent au sexe faible » (97). La conséquence de cet état de choses, pour Desgenais comme pour Constantin, c'est qu'il faut prendre la femme telle qu'elle est, sans chercher à la refaire : pour le premier, elle sera alors un voluptueux passe-temps, car « il y a avec elle de bons moments », et pour le second, toujours plus intellectuel, elle sera « un amusement hors de pair » (96), rare cependant, « parce que l'obéissance aveugle aux impulsions de la femme est chose peu commune » (96). Et, comme s'il interprétait encore et précisait son devancier, lorsqu'il montre « les poètes... retranchant de la nature humaine tous les éléments qui dégradent la passion, et [créant] ces noms mystérieux... : Daphnis et Chloé, Héro et Léandre, Pyrame et Thisbé », Constantin, dont les commensaux invoquent les mêmes noms, note que « si on trouve cette aveugle obéissance chez un languide berger, il n'a pas alors la faculté de découvrir le côté plaisant de la situation » (96). Pour lui comme pour Desgenais, la poésie, l'esthétique est la mort de l'amour.

Les deux personnages proclament ainsi avec pessimisme l'impossibilité pour la femme de réaliser l'idée de perfection où l'amant et l'amante pourraient être à l'unisson. Il y a cependant entre eux une différence sérieuse. On a vu que Desgenais vise surtout une espèce dans le genre, et, dans sa soif insatiable de jouissance, dans son éternelle curiosité de Don Juan, il est volontiers disposé à faire une concession aux étrangères. Kierkegaard a beaucoup raillé cet amour « à l'infini » de l'esthéticien ; Constantin est à cet égard radical et parle sans restriction : une seule bonne expérience vaut infiniment plus qu'une infinité de mauvaises. Mais surtout Desgenais a le triste courage ou la triste fanfaronnade de confesser que, si la femme est telle qu'elle est, la faute en incombe à l'homme ; il y insiste à plusieurs reprises : « Avant tout, n'accusez pas les femmes d'être ce qu'elles sont ; c'est nous qui les avons faites ainsi, défaisant l'ouvrage de la nature en toute occasion » (I, 5). Dans son étrange système d'éducation morale et religieuse de sa fiancée, Kierkegaard croira aussi que la femme est ce que l'homme la fait, surtout si elle est de

beaucoup plus jeune; mais, quand il écrit *le Banquet*, il est bien revenu de cette enfantine conception rousseauiste dont il fait une violente critique dans *le Concept d'Angoisse*; l'expérience amoureuse est définitive; Constantin est à la limite de sa catégorie, à la frontière de l'inconnaissable, au bord du dogme, en présence du mystère de la création : la femme est ce qu'elle est en vertu de l'insondable nature des choses, ou, comme précisera Johannes, la glorifiant pour mieux la mépriser et mieux railler les dieux, elle est ce qu'elle est en vertu de la malice des dieux luttant pour leur empire (139).

A moins encore, dira le subtil Victor conciliant l'agnosticisme de Constantin et l'épicurisme de Johannes, qu'elle ne soit ainsi pour permettre à l'homme d'accomplir sa destinée. Pour le misanthrope égocentrique qu'il représente après la déception de l'amour, la mission de la femme est, en effet, d'arracher l'homme à la vie agitée de l'instant pour le donner à l'infini. Elle l'enthousiasme; c'est par elle qu'il devient héros, saint, poète; mais elle s'acquitte de ce rôle sans le savoir, et bien malgré elle, dans un rapport *négatif*, alors qu'elle désire avant tout entretenir avec lui un rapport positif, d'égal à égal, dans les conditions de la vie sociale. Elle ne se rend pas compte et ne le peut par nature, étant le néant en personne, qu'elle ne saurait prétendre à l'égalité, à l' « émancipation »; elle ne voit pas que son rôle est de paraître, en vertu des mystérieux décrets du destin, au bon moment dans la vie de l'homme pour susciter son enthousiasme et le féconder, puis de disparaître presque aussitôt pour laisser la voie libre au travail de création où elle a un instant, d'une manière incompréhensible, joué le rôle actif. Car, si elle se prend au sérieux et prétend s'associer à la vie spirituelle de son compagnon, elle n'est pas même la mouche du coche, mais elle est semblable à un ferment de corruption, à un dissolvant; elle paralyse l'homme, le condamne au « général », à la vulgarité; elle brise l'élan qu'elle a donné et elle empêche le héros de réaliser sa destinée particulière « d'exception », ce que doit être tout homme qui pense vraiment. Aussi Victor, pour sauvegarder la liberté du mouvement spirituel déclanché en l'homme par l'apparition de la femme, n'hésite-t-il pas, dans un audacieux paradoxe, à préconiser l'infidélité (117).

Il va même plus loin. Emporté par le démon de sa « catégorie », celle du démoniaque par excellence, il déclare que, l'union conjugale contractée, le mari, sans cesser d'être mari et même excellent époux aux yeux de tous et de sa femme, se doit d'être en secret le séducteur de toute jeune fille : ainsi il ne perdra pas le bénéfice de l'idéalité acquise par l'intervention de la bien-aimée des premières amours; ainsi il entretiendra le feu sacré de son enthousiasme de maudit. Et peu importe, en effet, le « rapport positif », la loi conjugale ou sociale : l'essentiel est le « négatif », domaine de l'idéalité. Par ce mépris du positif, du général, l'homme se retrouve dans sa vraie voie où, suivant le terme de Victor, il procède à une « réduplication ». L'idéalité est ainsi la récompense de l'hypocrisie, de la tartuferie qu'en un autre ouvrage Kierkegaard ne trouve pas immorale, mais simplement comique. « Celui qui ne dépense jamais un sou qu'il ne soit faux comprend ma pensée », dit Victor (112), avec le plus superbe dédain de l'opinion reçue[1].

Ramenée à ses justes proportions, cette fausseté n'est que le rejet de l'immédiat, vêtement incommode pour l'esprit, mais indispensable dans la vie où l'on n'est pas pur esprit ni toujours anachorète ; et la femme, par nature incapable d'échapper à l'immédiat où elle a la vie, le mouvement et le néant, oblige l'homme qui veut garder l'idéalité à cette attitude de la réduplication par delà le masque conjugal ou social. Le paradoxe de Victor ne fait que développer et préciser un propos de Desgenais : « Exercer les nobles facultés de l'homme est un grand bien, voilà pourquoi le génie est une

1. Il va de soi que Kierkegaard n'épouse pas plus les opinions de ses personnages-catégories dont il épuise le concept par voie logique, que Musset n'approuve les sophismes de Desgenais. Du reste, les conceptions de Victor sont beaucoup trop profondes pour qu'on y voie un vulgaire paradoxe ou une mystification. Dans le désespoir de son discours, il se moque de l'opinion et fait appel au lecteur secret. Comme Constantin et les autres, il est à la limite de son pseudonyme, sans pouvoir la franchir. — La *réduplication* qu'il invoque ici n'est pas le saut dans l'inconnu où l'individu est transformé, mais, si l'on ose dire, une sorte de révolution planétaire autour du moi central suivant son propre mouvement. C'est le travail de Sisyphe et, pour Don Juan ou Johannes, les travaux forcés de la séduction. On voit que cette réduplication innombrable est strictement esthétique et combien elle diffère de la *répétition* dont elle est aux antipodes.

belle chose ; mais *doubler ses facultés*, presser un cœur et une intelligence sur son intelligence et sur son cœur, c'est le bonheur suprême. Dieu n'en a pas fait plus pour l'homme ; voilà pourquoi l'amour vaut mieux que le génie. Or, dites-moi, est-ce là l'amour de nos femmes ? » Comme on voit, la réduplication de Victor n'est autre chose que l'impossible doublement des facultés de Desgenais, rendu possible en usant envers la femme de la tromperie à laquelle elle oblige quiconque veut rester fidèle à l'idée. Dans cette diabolique doctrine, pour l'homme, aux yeux de Victor, la galanterie est le moyen tout trouvé de la réduplication ; elle concilie l'immédiat et l'infini dont elle ne donne que l'illusoire succédané à Desgenais, ce demi-séducteur, ce médiocre Don Juan qui ne sait pas retrouver l'idéalité par delà son mépris de l'amour et de la femme.

* * *

Ces rapprochements de figures sont peut-être arbitraires ; on peut s'amuser à les faire entre auteurs quelconques d'une même époque, et l'on n'en saurait tirer aucune conclusion définitive quant à l'influence de Musset sur Kierkegaard. Mais si, de l'étude des personnages, on passe à l'examen de certaines situations dans *la Confession* et *le Banquet*, il devient difficile de nier une influence de l'écrivain français sur l'écrivain danois.

Parmi les folies auxquelles Desgenais entraîne Octave, les soupers et les banquets ont une bonne place :

« Desgenais avait organisé à sa maison de campagne une réunion de jeunes gens. Les meilleurs vins, une table splendide, le jeu, la danse, les courses à cheval, rien n'y manquait. Desgenais était riche et d'une grande magnificence. Il avait une hospitalité antique avec des mœurs de ce temps-ci. D'ailleurs, on trouvait chez lui les meilleurs livres ; sa conversation était celle d'un homme instruit et élevé. C'était un problème que cet homme » (II, 3).

Et quel séduisant modèle, en 1836, pour le fils du riche bonnetier de Copenhague, lui aussi épris de magnificence, ami du château-margaux et du champagne, et plus encore des situations piquantes et des conversations attiques ! Il fai-

sait alors partie de la « clique » dont Hertz raconte les pauvres aventures, et rêvait d'éblouir ses compagnons par le faste d'une fête renouvelée à la fois de Platon et des mille et une nuits. Le récit du banquet de *la Confession* est du plus haut intérêt pour le lecteur du *Banquet* danois :

« Il était environ dix heures du soir, lorsque, après une journée entière de bruit et de fatigue, nous nous rendîmes chez Desgenais, qui nous avait devancés de quelques heures pour faire ses préparatifs. L'orchestre était en train, et le salon rempli à notre arrivée. » — On danse, Octave s'éprend d'un violent amour pour la belle Marco. Survient Desgenais. — « Je suis fatigué, me dit-il, je suis triste, ce bruit me tue. Allons souper, cela nous remettra. — Le souper fut splendide, mais je ne fis qu'y assister... Une autre folie vint là-dessus. Déjà les têtes s'échauffaient, les verres se choquaient; déjà montait sur les joues les plus pâles cette pourpre légère dont le vin colore les visages, comme pour défendre à la pudeur d'y paraître; un murmure confus, semblable à celui de la marée montante, grondait par secousses; les regards s'enflammaient çà et là, puis tout à coup se fixaient et restaient vides; je ne sais quel vent faisait flotter l'une vers l'autre toutes ces ivresses incertaines. Une femme se leva, comme dans une mer encore tranquille la première vague qui sent la tempête, et qui se dresse pour l'annoncer; elle fit signe de la main comme pour demander le silence, vida son verre d'un coup et, du mouvement qu'elle fit, elle se décoiffa; une nappe de cheveux dorés lui roula sur les épaules; elle ouvrit les lèvres et voulut entonner une chanson de table; son œil était à demi fermé. Elle respirait avec effort; deux fois un son rauque sortit de sa poitrine oppressée, une pâleur mortelle la couvrit tout à coup, et elle retomba sur sa chaise.

« Alors commença un vacarme qui, pendant plus d'une heure que dura encore le souper, ne cessa pas jusqu'à la fin. Il était impossible d'y rien distinguer, ni les rires, ni les chansons, pas même les cris.

« Qu'en pensez-vous? me dit Desgenais. — Rien, répondis-je; je me bouche les oreilles, et je regarde » (II, 4).

Sauf la bacchanale de la fin, presque tous les traits de ce tableau se retrouvent dans *le Banquet*, ou y sont ajustés à une

situation qui ne veut pas dégénérer en orgie romaine. Parmi les commensaux de Kierkegaard, il en est un qui possède, comme Desgenais, du moins pour l'été, une maison de campagne (50) ; c'est Victor qui, cependant, n'est pas l'amphitryon, rôle qui ne convient pas à un ermite. Mais « le lieu de la réunion était choisi dans une région boisée, à quelques milles de Copenhague » (49), et la rencontre a aussi lieu après une journée d'agitation pour la plupart dans la capitale, à la même heure exactement que dans *la Confession* : « L'on se réunit l'un des derniers jours de juillet, vers dix heures du soir » (40). Constantin, l'amphitryon, a également devancé ses hôtes : « Ainsi vinrent alors les invités, car Constantin s'était mis en route un peu plus tôt » (50). A leur arrivée, l'orchestre est aussi en train : « Les battants de la porte s'ouvrirent... en même temps se fit entendre le ballet de Don Juan » (51).

On a vu qu'Octave, tout à son agitation intérieure, ne fait qu'assister au souper. De même le narrateur du *Banquet* : « Je sais bien que je n'oublierai pas de si tôt ce banquet, auquel j'ai participé sans être participant » (33). Dans leur rêverie, les deux poètes voient les images se former selon un même rythme. Kierkegaard notera plus loin les effets du vin sur la beauté du jeune homme ; dans sa description du festin, au vent qui fait flotter l'une vers l'autre les ivresses incertaines, il substitue « l'esprit de la musique » et l'atmosphère ailée de la conversation : « Elle eut vite fait de tresser ses aimables guirlandes autour des hôtes qu'elle semblait couronner » (54) ; à l'inverse de Musset, il regarde moins qu'il n'écoute, et ses sensations sont surtout auditives ; elles se superposent ou s'enchevêtrent dans la confuse orchestration d'une attention qui se surveille et veut éviter « le point d'ivresse », mais s'y laisse insensiblement acheminer et le dépasse, laissant ainsi l'âme « voguer sur les flots d'intarissables jouissances ». Le puissant mouvement de marée montante, grondant par secousses, devient dans *le Banquet* l'assaut d'une troupe qui tantôt hurle et tantôt se tait : « La musique soulignait ses paroles, comme on l'entend après les cris des assaillants ; parfois l'on n'entendait que le bruit cristallin des verres et le son mat des assiettes ; on mangeait en si-

lence, aux seuls accents de la musique dont l'élan ramenait les propos » (55). Le geste de la femme a aussi son équivalent chez Kierkegaard, mais comme le beau sexe est exclu du banquet, c'est Victor qui imitera ce geste dans la réunion préliminaire : « La conversation s'animant, Victor Eremita se dressa soudain ; il s'avança dans la salle, fit de la main un geste impératif, tendit le bras comme pour porter une coupe à la ronde, et dit... » (44). Notons encore que Victor admettrait volontiers la femme au festin, mais seulement « dans un chœur de danseuses, comme chez les Grecs » (46), en l'excluant de la table ; car pour le boire et le manger « elle n'y peut satisfaire pleinement, sinon dans une extrême indécence ». Il se rappelle la belle invitée de Desgenais.

Dans le même chapitre, Musset prête à Desgenais un trait de caractère également propre à Constantin : « Après ces expansions, il arrivait qu'il se sentait pris d'une joie furieuse. *Il brisait tout* dès que le vin l'avait échauffé ; *le génie de la destruction* lui sortait tout armé de la tête, et je l'ai vu quelquefois, au milieu de ses folies, lancer une chaise dans une fenêtre *avec un vacarme à faire sauver.* »

Ce génie de la destruction est cher à Kierkegaard, et il est d'ailleurs un moment de la médiation hégélienne ; à chaque instant il intervient dans son œuvre et s'identifie à quelque degré avec la résignation volontaire. Tous ses pseudonymes sont des agents de destruction chargés de frayer la voie à une répétition supérieure de l'esprit ; tous les personnages du *Banquet* sont plus ou moins animés de ce génie ; le jeune homme a renoncé à l'amour par anticipation ; Victor Eremita a tout quitté, car il a « assez de raison pour rompre, et rompre absolument à la manière de la mort » (136) ; le couturier est un frénétique qui débute son discours en brisant une bouteille ; il éprouve une volupté sans pareille « à promener les ciseaux dans le véritable point de Bruxelles » (124) ; à son avis, rien ne doit subsister de la fête, « moins même qu'il ne reste d'une robe transformée en chapeau » (44). Les *concessions* de Johannes ne sont autre chose que des ruptures ; pour lui, jouant sur les mots, « fiancée et rupture se correspondent comme masculin et féminin » (147). Mais Kierkegaard réserve à Constantin le soin d'imiter Desgenais. Sans

doute, ce délire est trop inesthétique pour que l'auteur du *Banquet* en gâte l'atticisme de son récit ; comme tout à l'heure il évitait l'indécence de la femme au souper, de même maintenant il préserve le banquet de cette folie furieuse. La destruction du cadre de la fête sera l'œuvre d'une « équipe de démolisseurs », chargés « de tout anéantir à l'instant voulu » (5)[1] ; du geste de Desgenais, Kierkegaard ne gardera que le symbole : « Pour les adieux, Constantin les salua de son verre qu'il vida et qu'il jeta contre la porte derrière lui... Ainsi fut-il satisfait au plaisir de briser, ce plaisir impérial... Le geste de Constantin était symbolique... car les battants s'ouvrirent et... l'on vit apparaître l'équipe des démolisseurs prêts à tout mettre en pièces — un *mémento qui fit à l'instant* fuir les hôtes de ce lieu... » (150-151). Et William, le narrateur, expliquera à son tour le sens de la rupture : « On *rompt*, et il faut de la force pour cela, plus de force que pour trancher un nœud, dont la difficulté alimente la passion ; mais la passion nécessaire pour rompre, il faut se la donner soi-même. Extérieurement, le résultat est en un sens le même ; mais, au point de vue de l'art, il y a une différence vaste comme le ciel à voir une chose cesser, prendre fin, ou à la voir rompre par un acte libre, à distinguer un accident d'une décision passionnée, à constater qu'une chose est terminée comme la chanson du maître d'école, ou réglée par l'opération césarienne du plaisir, à reconnaître enfin s'il s'agit d'une vulgarité à la portée de chacun ou d'un secret qui échappe au plus grand nombre » (150). L'on a ici Kierkegaard commentant Musset ; comme dans *la Répétition*, il soumet à sa critique la lâcheté des amants semblables à Adolphe quittant avec un déchirement horrible celle près de qui il demeurait sans plaisir. En toute circonstance où les romantiques dé-

1. Le motif de la destruction *totale* du cadre, dans *le Banquet*, provient d'ailleurs de Scribe. En commençant son discours, Constantin cite deux vers de *Le Dieu et la Bayadère*. — La danseuse cache dans sa chaumière un bel inconnu (Brama) qu'elle préfère au juge Olifour. Elle refuse de le livrer ; le chef des soldats leur ordonne alors de détruire la demeure, et « les soldats renversent à coups de hache la cloison de la chaumière et de ses débris forment un bûcher auquel ils mettent le feu ». L'équipe des démolisseurs a là son origine. Plusieurs détails du drame semblent avoir passé dans *le Banquet*, et peut-être la scène finale de la tonnelle aux rayons du soleil levant a-t-elle quelque rapport avec l'apothéose du dieu et de la bayadère.

chaînent l'instinct ou s'abandonnent à la fatalité, il proteste, et proclame la puissance de la volonté, maîtresse ici du plaisir qu'elle anéantit au moment opportun.

Tous les soupers de Desgenais ne dégénèrent pas en bacchanales. Musset évoque aussi des soirées délicieuses où l'on écoute une cantatrice à la voix fraîche et mélancolique. « Que de fois nous sommes restés, assis en cercle, à l'écouter, tandis que la table était dressée! Que de fois l'un de nous, au moment où les flacons se débouchaient, tenait à la main un volume de Lamartine et lisait d'une voix émue! Il fallait voir alors comme toute autre pensée disparaissait! Les heures s'écoulaient pendant ce temps-là; et quand nous nous mettions à table, les singuliers libertins que nous faisions! Nous ne disions mot, et nous avions des larmes dans les yeux » (II, 4).

Les deux premières parties de *la Confession* se passent dans cette alternance d'orgies et de soupers littéraires. Lors des discussions préliminaires du banquet, il fut certainement question entre Kierkegaard et ses compagnons d'un souper offrant davantage l'un ou l'autre de ces caractères, ou les combinant. On peut croire que Kierkegaard vit les inconvénients, pour lui du moins, d'une concession de ce genre, et qu'il fit tout pour y parer. Les discours préalables de Victor sont fort instructifs à cet égard : il faut absolument écarter la femme du banquet. Pourquoi cette éviction? A vingt-trois ans, Kierkegaard n'est pas encore le misogyne Eremita. Il est bel esprit, recherché, « intéressant ». Sans papillonner, il aime être écouté, jouer au dandy, avoir des admiratrices. Lui-même admire les comédiens, les actrices. N'adore-t-il pas en secret quelque Juliette, quelque Elvire de théâtre? N'a-t-il pas sa Malibran? En 1848, à trente-cinq ans, bien après la grande passion des premières et des dernières amours, il consacrera dans un journal quatre articles pseudonymes sur « la crise dans la vie d'une artiste », et il fera secrètement savoir à M^me^ Heiberg qu'il en est l'auteur. En 1836-1837, il a certainement de ces vives et muettes admirations. Ah! s'il avait le courage d'être vraiment séducteur! il rêve de ce rôle et les propos de compagnons tels que P. L. Möller peuvent bien entraîner sa pensée plus loin qu'il ne voudrait. Mais il est timide, craint le scandale et la peine qu'il ferait à son père;

bien qu'il soit en mauvais termes avec lui, il redoute de trop l'attrister, car il le désespérerait sans remède par une notoriété de franc débauché. Pourtant, il n'a pas à se poser ce lâche scrupule; il craint surtout sa conscience; il est honnête foncièrement, et pudique malgré le badinage; de plus, l'esthéticien voit trop la laideur de soupers tels que celui de Desgenais pour ne pas en éprouver d'avance la répulsion; et sait-on, avec cette « clique », si l'on pourrait garder la mesure d'un vrai souper littéraire? Donc, pas de femme, et il faut plutôt en croire Constantin, avant tout désireux d'une belle joute oratoire où excellait Kierkegaard, épris d'hellénisme. Un symposium grec — le titre du chapitre de Hertz est assurément de Kierkegaard qui a dû se rabattre sur un terme latin, *In Vino Veritas* — le séduit infiniment plus qu'un souper de dandys en aimable ou galante compagnie. Il lui faut donc imposer sa conception du banquet. Il prend mille précautions. Avec sa rouerie ordinaire, il circonvient les commensaux. Dans une première intervention, après avoir laissé parler les autres dans le vide, il donne au projet le coup de grâce et réduit le banquet à « un épisode tout illusoire » (44); il s'assied, distant, désabusé, fume son cigare, attend son effet. Devant les protestations, il consent à s'expliquer, pourvu toutefois qu'on ne le contredise point. On accepte; le voici à ses fins, maître absolu du débat. Il insiste sur la difficulté de l'entreprise, énumère les conditions, toutes *sine qua non*. D'abord, la femme ne doit pas assister au banquet; avec une ruse d'avocat, il s'adresse à ces bons vivants que sont Johannes et le couturier. Avec la femme, pas de banquet possible; « sa présence réduit le plaisir de la table à une bagatelle, à un petit passe-temps où il s'agit de s'occuper les doigts » (46) quand il importe de boire en Hébreux et de manger en fils des dieux de tous les produits de la terre, dans une atmosphère de sybarites, parmi les encens et la musique. Les innombrables prétentions de Victor sont irréalisables, et il exige encore des commensaux des qualités qu'il se garde bien de formuler, car ce disciple de Socrate les humilierait trop en leur laissant entendre qu'il les tient pour des Béotiens, ou, comme dira le jeune homme dans une allusion, pour des rustres. Conditions matérielles et intellectuelles

étant des chimères, Victor ne voit en définitive dans le banquet qu'un *pium desiderium*, et ce second discours préliminaire n'est que le vain commentaire du vain geste accompagnant le premier.

Que veut-il, en accumulant ses décourageantes objections? Deux choses : persuader les autres de l'impossibilité du banquet, tout en excitant le désir selon sa propre conception de la fête, sans la femme surtout; d'autre part, réaliser le projet par surprise et à son gré ou, pour l'amour des personnages-catégories, au gré de Constantin, fidèle exécuteur des exigences et, comme amphitryon, maître de diriger la conversation : il saura, en effet, formuler vis-à-vis de ses hôtes, le moment venu, les prétentions que Victor n'osait exprimer à leur égard. Constantin, se faisant l'homme de l'immédiat qu'est Victor, surprend un beau jour les compagnons par l'imprévu de l'invitation pour le soir même, par son service de voiture et la promesse alléchante de la devise, programme et *mot d'ordre :* il tient à conserver sa maîtrise. Ces brusqueries peuvent sans doute s'expliquer par l'ésotérisme de Kierkegaard et son penchant à la mystification; mais il n'est pas d'auteur plus retors et plus déroutant. Il dit bien qu'en invitant ses hôtes à l'heure calme du soir, il veut les imprégner du sentiment de la nature, effacer les impressions de la journée et, dans cette disposition réceptive, les surprendre en les plongeant subitement dans le songe d'une nuit d'été (d'où, sans doute, le pseudonyme de William); mais les mesures de Constantin-Victor-William peuvent très bien, à un point de vue pratique, être dictées par le désir de couper court, chez les invités, à toute discussion, à toute modification du programme. De la sorte, la grande condition, l'absence de la femme, est sûre d'être observée. Mais fut-on complètement satisfait d'un banquet magnifique où manquait le charme féminin? Johannes, pour sa part, ne le semble pas : « Qu'importe ici un discours! » dit-il en comme désappointé. « Je ne veux pas faire de prosélytes. *Ce n'est d'ailleurs pas le lieu*. J'aime le vin et l'abondance des festins : bonnes choses, sans doute; mais c'est en compagnie d'une jeune fille qu'il faut m'entendre » (136). Du regret d'avoir fait du banquet un banquet de « conjurés », suivant le mot du couturier d'ac-

cord avec Johannes, put naître, surtout chez des hommes ivres, certain triste désir de compléter la fête.

*
* *

Nous touchons ici au point sensible de la vie de Kierkegaard. Reconnaissons de suite qu'il est impossible de rien conclure des dernières pages du *Banquet* à cet égard. Elles sont une mystification; Kierkegaard les écrit avec une prudence de malfaiteur soucieux d'égarer le policier, ou de policier habile à dépister le malfaiteur; on peut être assuré qu'il n'emploie pas sans intention ces termes qui suffisent à mettre en garde le lecteur averti. Pourquoi l'épisode de l'assesseur et les allées et venues des noctambules autour de la tonnelle et de la villa? On est d'abord tenté de croire qu'il s'agit de ménager la transition à l'ouvrage suivant des *Stades;* mais Kierkegaard, en disciple de Tieck, se moque des transitions, et il n'est d'ailleurs guère dans sa manière de se dédire dans le même ouvrage : il est vrai que les énigmatiques propos de l'assesseur ne résolvent pas la question que pose sa femme et laissent en suspens la supériorité du mariage sur le célibat, ou vice versa. Enfin, *le Banquet* est bien fini par le geste de Constantin brisant son verre et le commentaire de William sur la rupture. Le contraste de la fête nocturne des libertins avec le poétique déjeuner des époux ne saurait s'expliquer suffisamment par un souci d'effet littéraire. Et s'il s'agissait de composition, comment Kierkegaard gâterait-il une si belle page par une avalanche d'intrigues inutiles et déplacées dans un ouvrage qui en manque jusque-là presque totalement? Constantin disparaît le premier, puis Victor, puis les deux époux à peine présents; Victor reparaît après avoir subtilisé les papiers de l'assesseur, et William pose l'énigme finale de sa personne : être ou non-être, être ou ne pas être? Tout cela est étrange, à moins que Kierkegaard, se rappelant la fin du *Banquet* de Platon, ne veuille montrer avec Socrate que le poète tragique est également poète comique. Mais, dans tous ces mouvements d'ivresse mal dissipée, on ne peut rien discerner de ce qui se passe réellement après le banquet.

L'épisode de l'assesseur pourrait d'ailleurs fort bien être un trompe-l'œil et se placer dans une toute autre circonstance de la vie de Kierkegaard. Dans *le Banquet*, il s'agit avant tout pour lui de se ressouvenir et d'évoquer des scènes et des moments dont la représentation à sa conscience est capable d'assurer le salutaire malaise du regret, l'angoisse du remords; c'est ainsi que, comme Musset abordant sa confession, il retirera du fruit de ses pensées et se guérira mieux lui-même. Comment s'y prendra-t-il? En appliquant la méthode exposée dans l'avant-propos. Il favorisera le ressouvenir par la loi psychologique du contraire, de l'opposition, du contraste, si chère aux romantiques. En plus des raisons d'immédiate opportunité, la femme est absente du *Banquet* pour mieux y apporter sa présence idéelle; de même que les discours ont pour but de définir négativement la nature ou le caractère féminins, en faisant plus vivement ressentir à l'auteur ce que la femme aurait dû ou pu être pour lui[1], de même aussi, par le tableau de l'heureux couple, Kierkegaard semble se plonger dans le ressouvenir d'une réalité inverse. Ainsi se comprend le titre primitif du livre : *l'Envers et l'Endroit;* il faut lire l'ouvrage en quelque sorte *à rebours*, comme mainte page de ce mystificateur obligé de donner le change pour ne pas encombrer son œuvre de son moi, quand il parle toujours de lui-même. Ce que fut cette réalité, si elle fut, quand elle fut, rien n'autorise à le dire, mais il est permis de le soupçonner en invoquant « l'écharde dans la chair » et l'impossibilité de la confession à Régine Olsen. Pour l'expliquer, il ne suffit pas de dire qu'il fut entraîné dans quelque mauvais lieu le soir du banquet ou un autre jour; même sous l'effet du vin, Kierkegaard ne perdait pas à ce point le contrôle de lui-même. Mais si *le Banquet* a été conçu et organisé sous l'influence d'une lecture de *la Confession*, il est assez naturel que le jeune étudiant de 1836-1837 se soit d'abord laissé

1. Car ce n'est pas le jeune homme de vingt-trois ans qui parle, mais bien le Kierkegaard qui se souvient d'avoir été jeune homme; cf. p. 85 : « Je n'ai jamais papillonné dans l'inconstance jusqu'au jour où, aveuglé ou pris de vertige, je me suis précipité dans la plus décisive des situations. » Il avoue de même avoir — en partie du moins — forgé lui-même les circonstances, cf. p. 32-33, comme il est bien évident que les discours sont du premier mot au dernier de son cru.

égarer par Octave, et que la suite du souper de Desgenais ait eu son équivalent dans la vie de Kierkegaard.

Cette influence est peut-être encore la clé de la bizarre découverte du manuscrit de l'assesseur. Tandis que, dans *la Confession*, Octave demeure interdit auprès de la belle Marco, il contemple par la fenêtre, au matin de cette nuit d'orgie, le Luxembourg « dont le jardin s'étendait au loin devant ses yeux »; tour à tour il regarde l'alcôve — la débauche, et le jardin — son enfance; puis, sur un sécrétaire, près d'une autre croisée, il découvre une lettre dépliée annonçant à Marco la mort de sa mère; il comprend alors l'air énigmatique de la courtisane et, la laissant, il sort doucement.

Tout autre est le lieu de la scène finale si, comme on a dit, ce n'est pas un trompe-l'œil; Kierkegaard aime échapper à l'insomnie de ses nuits, à dissiper le cauchemar, à en réaliser la signification par la vue d'un spectacle contraire; ainsi fait-il dans *la Répétition* (p. 93-95). Malgré l'antinomie des situations, la disposition des lieux n'est pas sans une intéressante analogie. Victor, ayant quitté ses compagnons, « avait tourné le coin et, suivant le jardin, avait gagné la villa. La porte du salon donnant sur la pelouse était ouverte, ainsi qu'une fenêtre d'où l'on voyait le chemin. Quelque chose attira sans doute son attention. Il sauta par la fenêtre dans la pièce et, comme il en ressortait de la même manière, il se trouva nez à nez avec ses compagnons qui le cherchaient; il leur montra des papiers : un manuscrit de M. l'Assesseur, dit-il ». Dans les deux cas, fenêtres et jardin jouent un grand rôle, en évoquant le bonheur paisible; dans les deux cas aussi, la découverte du papier est la cause du changement qui survient, d'une part, dans l'attitude d'Octave vis-à-vis de Marco : c'est le prélude de l'idylle avec Brigitte Pierson; de l'autre, dans celle de Kierkegaard vis-à-vis de la question de l'amour et du mariage. Serait-ce une réminiscence ou une sorte de scrupule littéraire qui ferait dire à William, le narrateur : « L'idée de soustraire le manuscrit à Victor n'est pas de mon cru... elle est empruntée à Victor », qui peut semblablement s'inspirer d'Octave, lequel, il est vrai, ne subtilise aucun papier, mais trouve néanmoins dans la lettre étalée sur le secrétaire la funèbre nouvelle qui termine sa basse passion

et le rend à une vie d'abord meilleure, comme William retourne à son devenir ambigu. L'analogie, on le reconnaît, est poussée loin ; mais quand, dans la production esthétique de Kierkegaard, on suit le processus de son imagination créatrice partant d'un thème donné chez un auteur, Scribe, par exemple, l'hypothèse paraît très soutenable.

*
* *

L'on ne saurait absolument affirmer que *le Banquet* de Kierkegaard, comme le symposium de Hertz, un seul et même événement dans la vie des deux auteurs, soit une réplique du souper de Desgenais. Il n'en est pas moins frappant de noter que le banquet a lieu à l'époque où Kierkegaard est un fervent romantique, en 1836-1837, c'est-à-dire environ le moment qui suit la publication de *la Confession*. Frappant aussi de noter ces ressemblances entre Desgenais et Constantin-Victor, et plus encore les analogies de style et de détails matériels dans l'organisation de la fête. Et si l'on songe que parmi les membres de la « clique » se trouvaient, avec Andersen, Hertz, fort au courant des mœurs parisiennes, et P. L. Möller, grand admirateur de la poésie française et à l'affût des nouveautés littéraires de Paris, on peut avec une quasi-certitude poser que l'idée du *Banquet* a surgi après une lecture de *la Confession* ou une discussion littéraire sur cet ouvrage. Et, si tout cela est exact, on voit quelle influence Alfred de Musset aurait exercée sur la pensée de Kierkegaard et dans la trame même de sa vie.

P.-H. Tisseau.

NOTES ET DOCUMENTS

LAURENT DE PREMIERFAIT'S FRENCH VERSION OF THE *DE CASIBUS VIRORUM ILLUSTRIUM* WITH SOME NOTES ON ITS INFLUENCE IN FRANCE

I

That Boccaccio's great history of the fall of unfortunate princes, the *De Casibus Virorum Illustrium*[1], was, directly or indirectly, a work of very considerable importance for at least two centuries after its compilation is a fact well known. Nor does any reader of Lydgate's *Fall of Princes* need to be reminded that in all probability the Latin work passed into English poetic tradition solely through the medium of the French prose version made by Laurent de Premierfait. The French work, like its Latin original, is somewhat rare, not having been considered worthy of a modern edition, and since it is by no means insignificant, both in itself and in its literary relations, a general description of it may not be without interest.

Its author, Laurent de Premierfait, clerk of the diocese of Troyes,

1. Written probably between 1355 and 1360. I have used the edition of Hussner, *Iohannis Bocacii de Cercaldis De Casibus Virorum Illustrium*, [Strasburg, 1475]. The best account of the book is given by Henri Hauvette, *Boccace, Étude Biographique et Littéraire*, Paris, 1914. A useful short account of all Boccaccio's Latin works is given by E. Rodocanachi, *les Œuvres Latines de Boccace, Séances et Travaux de l'Académie des Sciences morales et Politiques*, 1908, t. CLXIX, pp. 597-609. See also Hauvette, *Recherches sur le « De Casibus » de Boccace* (extrait du vol. *Entre Camarades*, publié par la Société des Anciens Élèves de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris), Paris, 1901; Attilio Hortis, *Studij sulle Opere Latine del Boccaccio*. Trieste, 1879; the introduction to Lydgate's *Fall of Princes*, éd. Henry Bergen, *E. E. T. S.*, Ex. Ser. CXXI-CXXIV (1924-1927); and Emil Koeppel, *Laurent de Premierfaits und John Lydgates Bearbeitungen von Boccaccios De Casibus Vinorum Illustrium*, Munich, 1885 All Boccaccio's biographers, as Cochin, Hutton, Koerting, Landau, make some attempt at a description.

and confidential adviser to Jean Chanteprime, conseiller du roi de France, seems to have been a professional translator. Between 1400 and his death in 1418 he turned into French, among other works, Cicero's *De Senectute* and *De Amicitia* and, through a Latin version prepared for his use, Boccaccio's *Decameron*. Of the *De Casibus* he made two versions : the first in 1400, according to Hauvette a rendering so literal, even servile, that he who would understand it must be fairly proficient in Latin[1] ; the second, finished in 1409, and dedicated to the Duke of Berry, son of that John of France with whose downfall the *De Casibus* ends. This second and much amplified version naturally superseded the first[2].

Laurent's own preface, which supplements that of Boccaccio, is of considerable interest[3]. He lavishes praise upon the writer of this « tresnotable et exquis liure », points out the value of translations, and defends himself for having covered the ground a second time. Every man, he says, has the right to better his own work or to amend that of another, if he does it « par bonte de couraige et par mouuement de pure charite », In adding to the book of « Boccace » he is in no way reflecting upon a work « de tressingulier prix et de noble exemple de vertus ». He has merely added where the « tresgrant et renomme historien » has been so brief as to mention names only. In the dedication which follows he embarks on a tedious exposition of Fortune in terms of doctrine — her wheel, and why worldly things are subject to her. He then speaks with some eloquence of the condition of the church and the three estates of the realm.

In his expressed and modest desire to be above all clear, Laurent succeeded almost too well. If to make very few mistakes in understanding his author, and those few mostly unimportant, to omit little or nothing, and never deliberately to falsify what he found, is to be agood translator, he deserves praise. It may even be granted that some of his additions help to elucidate Boccaccio's very casual references, and that whole passages are rendered quite straightforwardly. But in the transformation from compressed, if

1. Henri Hauvette, *De Laurentio de Primofato Qui primus Joannis Boccaccii Opera Quaedam Gallice ineunte seculo XV* (*Thesim*), Paris, 1903, p. 40. On Laurent see also Hortis, introduction to the *Fall of Princes*, and Koeppel.

2. There were two printed edition of the first, five of the second. See *Fall of Princes*, vol. IV, pp. 127 f. I have used the edition of 1538, *Bocace des nobles maleureux*, nouellement imprime a Paris Lan Mil Cinq Cens. xxxviij.

3. My quotations from this preface are taken from the *Fall of Princes*, vol. I, pp. lii-lvx, since the edition of 1538 not only lacks Boccaccio's prologue, but gives a very brief form of Laurent's, dedicating the work to Charles VIII, and omitting the long address to the Duke of Berry.

stilted, Latin, into slow-paced and voluble French , the character of the original work is almost lost, the movement is slackened, the personality of Boccaccio obscured. There is a distinct tendency to revert to the chronicle, or at least to the mediaeval sort of compilation from which Boccaccio had diverged. Laurent evidently considered his task as primarily historical — as we have seen, he calls Boccaccio historian, « homme moult excellent et expert en anciannes hystoires et toutes aultres sciences humaines et diuines[1] ». The additional sources which he himself conscientiously consulted would, of course, be chiefly histories — Justin, Livy, Orosius, Vincent de Beauvais and the rest — but he shows a marked tendency to ignore the classical poets, so that even when he has used Ovid he suppresses his name[2]. Moreover, his constant intrusion of chronology and genealogy recalls the omniscient inaccuracy of the world chronicles. Thus a casual reference to Cadmus in the story of Dido produces the totally uncalled — for information that « cestuy roy Cadmus frere dudit Phenix apres la creation du monde trois mil sept ans quatre vingtz et quatorze trouua la forme des lettres[3] ».

In his hands the book grows to more than twice its original size. An obscure figure flits across the stage set by Boccaccio, with a word over his shoulder in passing, so to speak, concerning his misfortunes. Laurent tells his story for him in full. Such additions he does not label as his own, and the effect of them is totally to destroy the proportion of the original, the balance of full-length and partial portraits. He also adds episodes, with a preference for the marvellous. Sometimes, though not often, he embarks on comment of his own, as when the wearing of the purple by the upstart Juba inspires a digression on the extravagance of French and Italian clothes[4]; or a eulogy of Cicero and rhetoric leads him to expound the five branches of rhetoric[5]; or the use of the phrase, « the golden age », in connection with Saturn serves as a text for a jeremiad on the deterioration of the clergy :

« Les ministres telz quelz de maintenant ne sont pas telz que len doiue appeller leurs siècles dor, ne dargent, ne de cuyure, mais de orgueil, dauarice et de luxure, en considerant les corrompues meurs des le tresgrant iusques au trespetit[6]. »

1. *Fall of Princes*, vol. I, p. lv.
2. Noted by Koeppel, p. 25. Laurent seems to distinguish « poetes » and « historiens approuuez ». Lucan he evidently considers a historian in verse : Bk. VI, f. 138 b.
3. Laurent, Bk. II, f. 30 b.
4. Ibid., Bk. VI, f. 141 a.
5. Ibid., Bk. VI, f. 145 b.
6. Ibid., Bk. VII, f. 164 b.

But it is not often ideas which start Laurent off on tracks of his own. He has a zest for imparting knowledge, often very unnecessarily and clumsily. It is not always chronological, as in the example quoted above ; he is fond of genealogical trees of almost biblical proportions. Details of campaigns also interest him, and he is very specific as to the number of slain in any particular battle. Geographical addenda are his speciality ; he has to expound the topography of Palestine in narrating the history of Saul[1], and rarely allows a name to pass unexplained, even at the most dramatic moments, or in the heart of a sentence. Another phase of his pedagogic zeal is his anxiety to define words which he thinks may be unfamiliar ; this is natural when it concerns such technicalities as the Roman « comities », but it goes much further. In the story of Rehoboam he adds after quoting the king's rash speech, « I will chastise you with scorpions », « Cest a dire de bastons qui ont aux boutz pointes de fer ou plombees[2] ». He finds it necessary to explain « amphitheatre[3] » and the « porches » of the Temple[4], and more surprising, must define, in his chapter on poverty, « les choses superflues », — « cest assauoir les choses sans les quelles len peult bonnement viure[5] ». His etymology is also at times entertaining, as when he informs his readers that Angleterre is so called because « celle isle est comme vng anglet et destour[6] ». Such remarkable derivations are not, of course, usually his own, nor is he unique in introducing them.

In addition to all this there is a good deal of inexcusable verbiage and pedantic diction. He is continually referring us back conscientiously to « what I said in the third chapter of the preceding book ». Most wearisome of all is the constant doubling of epithets. Part of a sentence chosen at random will illustrate this more than sufficiently :

« Les anciens ont appelle oysinetez les lieux sollitaires et requois qui sont sans noise et sans tumulte, et qui sont loing de citez et de villes esquelles sont communement noises et tensons. »

This diction has a slight legal flavour, which is to be traced also in the formal and frequent use of « the said » : « ladicte cite », « Medea fille dessusdict Oetha », and so on. Such useless padding vitiates the whole book. The dramatic quality of Boccaccio's Latin disappears also. Descriptive epithets are inept and colourless. Every hero is likely

1. Laurent, Bk. II, f. 25 a.
2. Ibid., Bk. II, f. 26 b.
3. Ibid., Bk. VIII, f. 181 b.
4. Ibid., Bk. IX, f. 211 b.
5. Ibid., Bk. I, f. 19 b.
6. Ibid., Bk. VIII, f. 190 a.

to be dubbed « ung trespreux et vaillant chevalier ». Even the « villains » of the piece are « noble ». Adam and Eve are both « sage et noble ». (In Laurent's preface to his translation of the *Decameron*[1] they become « Sire Adam et Dame Eve »). Fortune herself becomes far more conventional, though the number of references to her multiplies. When Laurent tries, as he occasionally does, to vary or enliven the action by added detail or direct speech, the effect is generally ludicrous. Thus where Boccaccio gave only a brief account of Hercules, Laurent expands it through pages, the description of the hero's death alone taking up almost three columns. We are told how the poison acted, and then how

« ... par la douleur que il sentoit si tresgriefue il couroit par la forest comme vng thoreau qui parte vng iauelot fiche dedans son corps. Il transgloutissoit dedans soy les gemirs et les plours. il trembloit... il par rage rompoit les arbres de la forest. il arrachoit les pierres de la montaigne. »

At long last he died, and

« ... apres longs pleurs et haulx criz philottes son escuyer dessusdit selon la maniere ancienne gardee entre les nobles brusla le corps du preux et noble cheualier hercules[2]. »

Most impressive of all Laurent's flights of this sort is the speech which, quite unaided by Boccaccio, he puts into the mouth of Lucrece to her husband :

« Cestuy corps qui est et tien et mien et presque quil nest pas mien. Car toy qui est mon espoux tu es le chief et seigneur de mon corps et compaignon de doulces et ameres fortunes. »

And again : « en mon corps et le tien ». And yet again : « mon corps qui est comme iay dit commun entre toy et moy[3] ». Here is surely far too much of mine and thine. Lucrece is not speaking in a law court.

That the effect of Boccaccio's artificial, but telling use of contrast was not lost upon Laurent is evident from his occasional employment of a series of balanced contrasts on his own account. And very occasionally he has a happy phrase, perhaps by accident. His rendering of one dignified passage of his original which shows him at his best may be quoted. Boccaccio writes :

« Nos stipule flammulam euestigio in cinerem redeuntem, seu

1. Given in Hortis, p. 743-748.
2. Laurent, Bk. I, f. 14 a.
3. Ibid., Bk. III, f. 48 b-49 a.

flores purpureas et estu modico austro flante inarcentes fore videbimus[1]. »

In Laurent this becomes :

« Nous verrons que nous sommes comme vne flambesche destincelle qui tantost se tourne en cendre. Nous verrons que nous sommes comme fleurettes vermeilles qui fleurissent par vng pou de chaleur quant le vent de midy souffle[2]. »

Such happy phrasing is, however, rare. In general there is little elegance ; Laurent cannot rise to Boccaccio's most powerful rhetoric, and as he is likely to turn the exclamatory Latin sentences into statements of fact, the forcefulness of the original is lost.

To condemn a man, however, because he lacks artistic skill is rather beside the point, especially since Laurent was certainly well esteemed in his own day, and his book highly regarded. A more important question is to discover how much humanistic feeling he displays in comparison with his original. His honourable defence of the poor and their rights in his prefatory address to the Duke of Berry has been put forward as an indication of his broadmindedness, even as an advance on Boccaccio[3]. It has also been noted that he not only retains Boccaccio's remarks on tyrants, but has added to them, and repeated them in other places[4]. Yet there can never at any time be complete silence on such themes. Violent denunciation was part of the stock in trade of the mediaeval preacher, and at the very time when Laurent was writing the misery of France as a result of the Hundred Years' War had evoked calls for reform from churchmen and laity alike[5]. Gerson, the great chancellor of the University of Paris, preaching before the court in 1405, used stronger language than Laurent, and at intervals throughout the century formal complaints were laid before the Estates. The poets also — Chartier wrote his *Quadriloge Invectif* in 1422, and earlier, about 1400, had appeared *La Complainte du povre Commun et des Povres Laboureurs de France*. Laurent's preface may show his humanity, but it is not therefore humanism. It is a familiar tune — rather a sad one when one reflects that it is heard with little variation in La Bruyère three hundred years later, and in the writings of an English travel-

1. *De Casibus*, Bk. IX, f. 137 b.
2. Laurent, Bk. IX, f. 202 b.
3. Hortis, p. 655.
4. Ibid., pp. 627-628.
5. John Huizinga, *The Waning of the Middle Ages, a Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the XIVth and XVth Centuries*, London, 1924, pp. 51-52.

ler in France after still another century. Nor is Laurent ahead of his time, any more than Boccaccio, in advocating tyrannicide, or describing the ideal prince. In fact, he is following with his usual thoroughness a doctrine expounded by one of the earliest and best known political treatises of the Middle Ages, John of Salisbury's *Polycraticus*[1]. That his interest in such a matter must have been wholly academic is evident from the tone of exaggerated respect in which he everywhere addresses the Duke of Berry, whose misgovernment of the province of Languedoc was so notorious that he had been disgraced, and though later restored did not dare to show his face again in the province[2].

Even if Laurent is only indulging in the usual fulsomeness of courtly address when he tells his patron that « Saint Jaques, en sa canonique epistre, commanda moy estre subiect au Roy... et aux ducs comme a ceux qui du Roi sont envoyez et commis[3] », such a form of speech shows at once that the basis of his political thinking is thoroughly feudal, and thoroughly French, since in France the theory of feudalism was most logically and completely carried out. His addition to Boccaccio on obedience, which is a quite general discussion, is as follows :

« Se aucun doncques soit roy ou prince qui de dieu ait receu seigneirie entre les hommes, il conuient quil confesse comme vray est quil est varlet et seruiteur de dieu ; il est dongues tres fol se il ose exposer a son plaisir le mandement de son sage seigneur... Le varlet aussi est fol qui veult plus obeyr a son propre iugement que au iugement de celluy qui luy commande[4]. »

The red cross, he tells us, is worn by the Templars to show that they are « cheualiers de Jesuchrist de qui les armes sont vne croix rouge et taincte de sang vermeil[5] ». In the chapter on the Fall of Jerusalem he remarks that if the Jews were so punished for the murder of Christ, Christians will suffer far greater penalties,

« ... car au baptesme nous qui deuenons cheualiers et vassaulx

1. Bks. III, VI-VIII. See R. W. and A. J. Carlyle, *A History of Mediaeval Political Theory in the West*, 5 vols. Edinburgh and London, 1903-1928, vols. III, V, *passim*. A short account of the main treatises on political thought in the Middle Ages is given by Lester K. Born, *The Perfect Prince, a Study in Thirteenth and Fourteenth Century Ideals*, *Speculum*, III (1928), pp. 470-504.

2. *Fall of Princes*, vol. I, p. xv.

3. Laurent, Prol. *Decameron* (Hortis, p. 745).

4. Laurent, Bk. II, f. 26 a.

5. Ibid., Bk. IX, f. 211 b.

de Jesuchrist promettons expressement seruir et obeyr a luy et non a autre[1]. »

This is characteristic feudal and chivalric expression. Laurent's thinking had certainly not gone beyond his mode of speech.

Equally stereotyped is his religious expression. He is one of those not uncommon clerics who are churchmen first and Christians second. He speaks of « Holy Church », and « the Catholic Church », as Boccaccio never does ; he is more inclined to comment on and reprove heresy than Boccaccio, and quite ready to insist on the rights of the clergy. His criticism of his order seems to come from the inside. He easily breaks into scriptural or doctrinal expression, as when in the dialogue with Fortune he makes Boccaccio say that he might have had great matter to declare the marvellous works and the glory of God the all-powerful, « pere de toutes choses par qui toutes choses sont faictes, qui est vng dieu en tierce personne et en vne diuine essence[2] ». And he gladly introduces the familiar vices and virtues in their never-ending conflict.

It is thus to be expected that his general literary outlook will be narrow, his spirit constrained. He has no grasp of antiquity, is not at home in the past. He takes particular pains to rationalize the myths. Cerberus is for him a great dog belonging to King Pluto, and Pluto is the king of the Mollosses. The hydra is merely a lake « qui tant auoit de sources quil degastoit les pays[3] ». Venus ieis only a very wicked woman. « Car il fut notoire en Chipre que le roy vulcanus son mary la trouua couchee avec vng sien escuyer dont les poetes faignirent que lescuyer estoit vng dieu appelle Mars[4]. » This happens repeatedly and consistently. As Koeppel pointed out[5], the explanations all come from the *Genealogiae*, and Laurent regularly chose the most rationalistic of the interpretations there offered. But this is a sign of narrowness, not of modern scepticism. Christian legend is accepted with no shadow of hesitation. Laurent must be at pains to confound the gods of the Gentiles, without being able, as men could do at the Renaissance, and as Boccaccio had done, to accept them as a poetical inheritance without thought of their worship in past ages. In another connection the result is the same. If he doubts whether a wolf or a dog would suckle a human child, it is surely because the child is Romulus or Oedipus and not a Christian

1. Laurent, Bk. VII, f. 167 b.
2. Ibid., Bk. VI, f. 123 b.
3. Ibid., Bk. I, f. 12 b-13 a (labours of Hercules).
4. Ibid., Bk. II, f. 31 b.
5. Koeppel, pp. 23 f.

saint. Concerning other natural marvels, where religion is not to be regarded, he is utterly credulous. He adds, for instance, to the tale of King Arthur, that in the island of Britain is found

« ... vne pierre precieuse appellee gagates... Quant elle est chaulde elle dechasse les serpens venimeux. Elle monstre hommes et femmes et bestes entachez de rageuse maladie. Elle demonstre entre plusieurs hommes et femmes lesquels soient vierges, par eaue elle sembrase, et par huylle se estainct et refroide[1]. »

Though he follows Boccaccio obediently in his praise of Alcibiades his own addition to his original proves that he did not very well understand the spirit of what he was writing.

« Le noble courage saulte hors de la closure du corps et par la grandeur de soy il embrasse la rondeur de la terre et par sa legierete il surmonte les estoilles. »

The soul makes an effort to

« ... attraire la pesanteur du corps ou pays naturel. Cest assauoir ou ciel qui est le droit pays du courage. »

It often, however, takes a wrong way to do this. So far so good, and so far Boccaccio. What follows is Laurent's addition — that God opens a way for man to mount to heaven, but as a pagan, « Duke » Alcibiades had no clear knowledge of it[2].

Thus the *De Casibus* in its French trappings is definitely mediaeval in thought. In expression it is equally so. Dame Fortune, Dame Simplesse, and Dame Nature suggest the terms of the familiar allegory. « La belle Rachelle » might have stepped out of one of the romances, with any of the « nobles Chevaliers » in whom Laurent abounds. Paris finds « la belle Helene qui lors se soulaçoit au ieu de la palestre auec plusieurs autres gentilz hommes et femmes de Grece » in very mediaeval fashion[3].

There is in this, too, something of the graciousness which one associates with the typical French romance. And Laurent is truly French as well in the definition of civilization which he interjects into Boccaccio's account of Aulus Vitellius Caesar. When Saturn, « ancien roy de Crete », came to Italy, he found that the people there lived almost like beasts, without public religion, mutual conversation, merchandise, marriage, « ne autre affinitez », or cultivation of the land. The emphasis on social intercourse here is in direct con-

1. Laurent, Bk. VIII, f. 190 a.
2. Ibid., Bk. III, f. 64 b.
3. Ibid., Bk. I, f. 16 a.

trast with Lydgate's matter of fact English rendering of the passage, which omits « mutual conversation » entirely, and puts the practical matter of tilling the soil in the place ot honour[1].

In a work mainly historical and didactic, concerned chiefly with earlier times, there is little room for any expression of what may be called French nationalism, or rather patriotism, the development of which might naturally be expected as a result of a long and disastrous struggle against the national foe, and which was soon to be incarnated in the Maid of Orléans. Such references as can be found in Laurent accordingly gain in significance. He is to say the least chilly in his treatment of Arthur, who had become an English hero, though originally as much a part of the French romantic heritage as of the English. It is not surprising to find that in relating the death of John of France, a prisoner in England, he throws out a suggestion of treachery — John died in the hands of his enemy, « par vne manier de mort indigne et miserable et incongneue a plusieurs[2] ». Most interesting of all is the expansion, extending to half a column, of Boccaccio's reference to Dante in Book IX. The Florentine poet, who had received from God and from Nature the spirit of poetry, in his wanderings visited Paris and there found among other new volumes the Book of the Rose, in which is described « le paradis des bons et lenfer des mauuais en Francois ». And he desired « en langage Florentin soubz autre maniere de vers rimez contrefaire au vif le liure de la rose, en ensuyuant tel ordre comme fist le diuin poete Virgile ou sixiesme liure que len dit Eneide ». As literary criticism this does not do much honour to Laurent's powers of perception, but it speaks volumes for his patriotic enthusiasm over the great mediaeval achievement of French poetry — even though the spirit of that work was quite beyond his understanding when he could describe the *Roman* as « vne vraye mapemonde de toutes choses celestes et terriennes[3] ». It is on a par with his exposition ot the moral purpose of the *Decameron* in the preface to his translation of it[4].

The passage on Dante also contains such delightful praise of Paris, Laurent's city per se, that it deserves quotation.

« Entre plusieurs nobles et anciennes citez il [Dante] chercha Paris en laquelle lors estoient et encores sont trois choses les plus resplendissans et notables qui soyent en quelconque autre partie du monde : cestassauoir general estude de toutes sciences diuines et humaines, qui sont figure de paradis terrestre. Secondement les

1. Cf. Laurent, Bk. VII, f. 162 a, and *Fall of Princes,* Bk. VII, 11, 887-907.
2. Ibid., Bk. IX, f. 218 b.
3. Ibid., Bk. IX, f. 214 b-215 a.
4. Hortis, pp. 744-745.

nobles eglises et aultres lieux sacres garnys dhommes et femmes seruans iour et nuyct a dieu, qui sont figure de paradis celeste. Tiercement les deux cours iudiciaires qui aux hommes distribuent la vertu de iustice. Cestassauoir parlement et chastelet qui portent la figure par moytie de paradis et denfer[1]. »

This is praise of the crowning glory, not of France herself. But in spite of its quaint mediaeval insistence on symbolism it is of more value as an expression of national feeling than the somewhat set moralizing of Laurent's preface, where he is after all speaking in terms of estates, not of Frenchmen. And as in both spirit and style he has made the *De Casibus* into a very French book, he has also made it more mediaeval. In Laurent the free-spirited and national man of the Renaissance has not begun to exist ; he finds the feudal and clerical modes of thought of the passing day of the Middle Ages both safe and pleasant.

II

The wide circulation of Laurent's version, and the names of some of its illustrious possessors are ample proof of its popularity. The Duke of Nemours, Louis of Bruges, the Count of Angoulême, son of John the Good, and other French notables, owned it[2]. Charles of Orléans, a prisoner in England from 1415 to 1440, sent to France for a copy[3]. At least forty-seven manuscripts still exist[4]. But other and more picturesque data can be adduced, which show that Boccaccio attained in France as the Impresario of Fortune[5] a personal and semi-mythical reputation, to which I know no parallel among writers except that of Boethius or Virgil in the Middle Ages. A curious example of this is found in *La Vengeance de N. S. Jésus-Christ*, a mystery play, four days in duration, of the year 1437[6]. In this Boc-

1. Laurent, Bk. IX, f. 214 b.

2. Hortis, pp. 595-599; Léopold Delisle, *le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale*, 3 vol., Paris, 1868-1881, vol. I, pp. 87, 142, 150. For a few further references see *Fall of Princes*, vol. I, pp. xiv-xv.

3. Hortis, p. 595; Delisle, vol. I, p. 106.

4. Hortis lists thirty-five mss. To this I add twelve : Br. Mus. Addit. 11696, 35321, Royal 18 D. vii; Hunterian Mus., Glasgow, 208, 371-372; Huntingdon Lib. 936, 937 ; Rouen 1440 ; Cambrai 686; Bergues 63 ; Carpentras 622; Wolfenbüttel 1572. French mss. in this list are drawn from the *Catalogue General des Manuscrits des Bibliothèques publiques de France des Departements*, Paris, 1886-1904; the Wolfenbüttel ms. from *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, beschrieben von Otto von Heinemann, Wolfenbüttel, 1884-1913. No doubt many more mss. could be added to this list.

5. The phrase is Huizinga's (p. 300).

6. Described by Hauvette, *Pour la Fortune de Boccace en France. Le Mys-*

caccio is twice introduced. On the second day he is first mentioned by name, later tells in conversation with Terence, Horace, and Juvenal, the legend of Sibylla and Augustus, and makes one other speech. On the third day he plays a more important part. As the Roman senate deliberates on the crimes of Nero, Horace proposes that Boccaccio shall write a revelation of the Emperor's misdeeds. Sought out in his lodgings Boccaccio readily consents, and produces an indictment which is read aloud and approved. This « book », in two hundred and thirty odd lines, has been shown by Hauvette to be simply a versification of the *Des Nobles maleureux*, Bk. VIII, c. iii, with large cuts, a few slight interpolations, but sometimes in the very words of Laurent [1]. Boccaccio himself is obviously a mere name to the pious author of the mystery, who evidently considers him a pagan, and groups him incongruously among those ancients whom Boccaccio delighted to honour. Here all is to the glory of God on the stage. Earlier in the century Boccaccio had been dragged into court as a witness, when before the assembly of the Notables of France Jean Petit, a friar minor, endeavoured to defend the Duke of Burgundy, Jean sans Peur, for the assassination of the Duke of Orléans, by citing the *De Casibus* on tyrannicide [2].

These are hardly literary manifestations of the influence of the *De Casibus* in France. They do, however, illustrate the extremely varied uses to which the book could be adapted, and indicate the extent to which it was known. More purely literary is its contribution to the work of a well known poet of the first part of the century, Alain Chartier. Chartier was primarily a poet, but he was also a satirist, and *Le Quadrilogue Invectif*, 1422 [3], a vigorous prose criticism of the estates of the realm, full of abuse of the feudal army and sympathy for the sufferings of the peasantry, is an important document for the understanding of fifteenth century France, inspiring other writings of the same kind later [4]. In the course of this work Chartier passes in review those world empires from which the glory has departed and breaks into an eloquent passage beginning : « Où est Niniue la grant cité », some descriptive details of which seem to have been derived from the *De Casibus* [5]. Elsewhere, in the *Curial*,

tère de « La Vengeance de N.-S. Jésus-Christ » (1437) (Estratto dagli *Studi di Filologia Moderna*, 1908).

1. *Pour la fortune de Boccace en France*, pp. 6-7.

2. In 1408 (Hortis, p. 632). The sermon is described by Huizinga, pp. 208-209.

3. *Les Oevvres de Maistre Alain Chartier...* toutes novvellement reneues... par André Dv Chesne Tovrangeav, Paris, 1617, pp. 404 f.

4. Robert Gaguin, *Débat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme ;* in England, *The Boke of Noblesse*, 1475 ; in Scotland, *The Complaynt of Scotland*, 1549.

5. Chartier, p. 404 : the serpents and beasts which inhabit the Tower of

which Caxton later translated, is to be found the familiar complaint against Fortune the variable, who « rit à plaine gueulle, et bat ses paulmes, quant il meschiet à grans Seigneurs[1] ». The same accusation appears in a series of seven ballades, *Le Régime de Fortune*[2]. These, of course, do not necessarily derive from Boccaccio, being part of the general tradition of such ballades ; but Chartier's knowledge of Boccaccio is put beyond doubt by a passage in *L'Esperance, ou Consolation de trois Vertus, Foy, Esperance, et Charite*, another fierce attack on the nobles and clergy, where after giving examples of the rise and fall of men and states he concludes :

« Ia n'est besoing de multiplier exemples en cest endroit. Car se tu prens ton loisir à lire Senecque es Tragedies, Iehan Bocace en son Liure du cas des nobles ; tu ne orras autre leçon que de la choiste [chance, in margin] des haulx hommes, la perte des conquereurs, et le raualement de ceulx qui trop ont voulu surmonter[3]. »

An even more significant proof of the generative power of the *De Casibus* is to be found in the writings of Georges Chastellain, soldier, diplomat, poet, and after 1455 historiographer to the Duke of Burgundy. Chastellain was a writer of deserved reputation in his day, perhaps a little pompous in style, but capable of dealing with historical facts in an independent fashion, and conceiving history in the light of philosophy. To the reflective melancholy inspired by a contemplation of the passing of human greatness and the vicissitudes of his own turbulent times, he gave expression in ballades which are so far influenced by Chartier that the *Complainte de Fortune*[4] appears to transpose into verse the « ubi sunt » passage of the *Quadrilogue* already referred to. Then passing from empires to princes in the same poem he proceeds to apply the formula of the falls of the great to contemporary affairs[5]. Among those « qui tant ont en prosperité » and yet have fallen he mentions la Pucelle, the Duke of Gloucester, and Henry VI of England, rubbing shoulders, it is true, in good mediaeval fashion, with Boethius and Job, and presented with considerable moralizing. In another poem he gives the *Complainte* of Hector[6]. Such poems are, I think, inspired di-

Babel, (Laurent, f. 2 b), and, according to the editor of the *Complaynt of Scotland* (ed. J. A. H. Murry, *E. E. T. S.*, Ex. Ser. XVII (1872), pp. xxx-xxxi), the silver columns and ivory portals of Ylion in Troy.

1. Chartier, p. 394.
2. Ibid., pp. 710-717.
3. Ibid., p. 365.
4. *Œuvres de Georges Chastellain*, publiées par M. le baron Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1863-1866, 8 vols., vol. VIII, pp. 323-346.
5. Ibid., p. 329 f.
6. Ibid., vol. VI, pp. 167 f.

rectly by Boccaccio, whose influence on Chastellain seems to have been paramount. It finds most striking expression in the long prose tractate entitled *Le Temple de Bocace*, written « par manière de consolation à une désolée Reyne d'Angleterre », Margaret of Anjou, the tragic queen of Henry VI[1]. This imaginative mixture of history and moral consolation is perhaps the most impressive single monument of the *De Casibus* in any language, and for that reason, and because it may very probably have been known in England through the Lancastrian followers of Margaret, I shall summarize it briefly.

Chastellain says that Margaret, whom he has known for a long time, urged him to make her « aulcun petit traité de fortune ». He reluctantly consented, and dreaming about his task finds himself in a cemetery among the tombs of all the mighty dead. In the midst of this cemetery is a temple, over the door of which is inscribed a poem beginning :

> « Vecy le temple au noble historien,
> Le concueilleur de tout cas terrien,
> Là où fortune a mys dolante issue,
> Par vanité d'orgueuil entretissue,
> Qui fait tourner mondaine gloire en rien[2]. »

He enters the temple and finds within sculptures telling the stories of the dead who lie outside, and a magnificent tomb, which opens of itself, though no hand may touch it. Several kings come in, bloody and sighing, and make reverence to the tomb, the shades of all the unfortunates of his time, a great company[3]. Then follows a queen, « menant en main un roy son seigneur et mari[4] ». She boldly addresses the figure of Boccaccio on the tomb, and makes appeal. The tomb opens, the body within revives, « là où assis estoit en un chayère d'or[5] ». Then the queen tells her tale and receives consolation and advice in a lengthy dialogue, after which the tomb closes, Boccaccio and the queen vanish, and a voice comes saying, « You have seen and heard — write . » And so the dreamer wakes.

It is no part of our present interest to comment on the very considerable grasp of contemporary politics which Chastellain displays in this treatise. Instead we must note the exaltation of Boccaccio

1. Chastellain, vol. VII, pp. 75-143. First printed in 1517. For its connection with a similar Spanish work see Arturo Farinelli, *Note sulla Fortuna del Boccaccio in Ispagna nell'Eta Media, Archiv.* CXIV (1905), pp. 420 f.

2. Ibid., p. 80.

3. Ibid., vol. VII, pp. 82-96 The list includes Richard II of England, Humphrey of Gloucester, and Suffolk.

4. Ibid., p. 96-97.

5. Ibid., p. 99.

as « glorieux historien », « docteur de patience en adversité », « réciteur des tristes matières par manière de compassion, et en préadvisant les hommes de soudaines fortunes[1] » ; also the expressed desire to add to his fame[2]. This is very impressive tribute ; it is paid, moreover, by one who knew enough about Boccaccio to understand his relation to Petrarch[3], and has grasped very clearly the dramatic essentials of the *De Casibus*.

Not even Chastellain, however, had any real knowledge of the personality of Boccaccio and his true position in Italian letters. The author of the *Decameron*, the writer of the Italian poems, was to France, as to England and, Europe in general in the fifteenth century, neither novelist nor poet, butocholar and moral teacher, and so he remained until the Renaissance. In England, however, the most important works inspired by the *De Casibus* were in verse — the *Fall of Princes* itself, Cavendish's *Metrical Visions*, Lyndsay's *Tragedie of the Cardinall*, and *The Mirror for Magistrates*, to name only four of the most obvious examples — and there evolved a tradition of narrative tragedies of fortune in verse which linked on the one hand with the chronicle histories and on the other with an increasing understanding of genuine tragic themes, till the writers of history ceased to be moralists and the conception of tragedy became that of internal conflict, conditioned by external happenings, but not dependent on the irresponsible turnings of Fortune's wheel. In other words, the conception of the fall of princes in England was drawn forward into the path of literary evolution. In France, on the contrary, Laurent's rendering was actually more mediaeval than its original, the more important works derived from it were in prose, and such currents as it started ended in stagnant pools. The fifteenth century French writers on whom it left its mark merely took up the lyrical note of complaint with which they were already familiar, or conceived of Boccaccio as the « doctor of patience ». Though what they had to say was well said, always edifying and sometimes interesting, it had no germs of abiding life. There was nothing humanistic about fifteenth century appreciation of the *De Casibus* in France.

Florence A. Smith.

1. He is thus addressed by Margaret, pp. 97-98.
2. Ibid., pp. 142-143.
3. « Pétrarque son maistre. » Ibid., p. 143.

« L'ESPRIT DES LOIS »
BEFORE EARLY BRITISH OPINION

> Il est très difficile de faire un bon ouvrage, et très aisé de le critiquer.
>
> (MONTESQUIEU, *Défense de « l'Esprit des lois »*, 3e partie.)

In the concluding sentence of his famous chapter on the British Constitution (*Esprit des Lois*, XI, 6), Montesquieu accuses Harrington, the author of *Oceana*, of having « bâti Chalcédoine ayant le rivage de Byzance devant les yeux »; that is to say, of labouring to create in his imagination a state ideally free, when the reality of English freedom stared him in the face. Yet Montesquieu himself had gazed long upon Byzantium before the mists cleared and it burst upon his astonished vision.

Up to the time of his visit to England in 1729, he took very little interest in this country[1]. His early sympathies were all republican, and as quite a young man he was haunted by the idea of the separation of powers and the *organisation* of liberty[2]. Neither of these things did he associate with the idea of monarchy, nor could he very well have done so without knowing other monarchies than his own. Hence the first eight books of the *Esprit des Lois*, written while the author was still under the spell of Greece and Rome, display decided republican sympathies. It was not until Montesquieu resolved, in 1727, to put his predilections to the test of experience, that his ardent republicanism was shaken. In that year he set out on an extended tour of Europe. In Hungary he was amazed to find an aristocratic regime of great political merit and conducted according to the highest principles. In the Italian republics of Venice and Genoa, and in the Dutch Federation, on the other hand, the genial glow of freedom he had thought he could discern upon them from afar faded, on nearer view, to the phosphorescence of corruption. At Venice, he found luxury and dissipated pleasure, but neither dignity nor virtue. Genoa failed to restore his tottering convictions, with its loose manners, institutions and laws, its disorganised finances, its anarchy, its corruption. « Il n'y a rien dans le monde de plus insolent que les républiques », he

1. See, for instance, his *Pensées*, in *Works*, t. II, p. 322.
2. Dettes de l'État, in *Mélanges inédits*, 1892, p. 243.

writes[1] after visiting Genoa. In Holland, the federative republic he had admired so much in the abstract (*Esprit des Lois*, IX, 2-3), he discovers only corruption, « impôts ridicules », disguised tyranny, blatant self-interest[2]. Between the despotism of his own country and the anarchy of modern republics, he now seeks a middle term, and finds it, after much searching, in limited monarchy à l'anglaise.

His definite conversion from the republican ideal appears to date from his visit to Holland, ant it coincides with a change in his method of observation. Hitherto he had been concerned mainly with compiling statistics and in studying, like any tourist, local manners, customs and types. Now, however, a spirit of gravity descends upon him; he deserts his former toys and becomes seriously interested in the intimate organisation, composition, and *modus operandi* of the States-General of the United Provinces, and their relations with the Stadthouder. It is while he is at grips with this problem that the secret of liberty dawns at last upon him. It flows, he discovers, from parliamentary government and the separation of powers.

Armed with his new method and his « high seriousness », Montesquieu reached England in 1729. His first impressions confirmed his prejudices and were unfavourable[3]; but after a while he began to perceive the solid and amiable qualities of the English character[4]. It was the British Constitution, however, which excited above all his unstinted admiration. « L'Angleterre », he writes in his *Notes sur l'Angleterre*, « est à présent le plus libre pays qui soit au monde, je n'en excepte aucune république. Je l'appelle libre, parce que le prince n'a le pouvoir de faire aucun tort imaginable à qui que ce soit, par la raison que son pouvoir est contrôlé et borné par un acte; mais si la Chambre devenait maîtresse, son pouvoir serait illimité, parce qu'elle aurait en même temps la puissance exécutrice; au lieu qu'à présent le pouvoir illimité est dans le Parlement et le roi; et la puissance exécutrice est dans le roi, dont le pouvoir est borné. » It is easy to see in this passage the germ which be-

1. *Voyages de Montesquieu* (Bordeaux, 1894-1896), t. II, p. 79.
2. *Voyages de Montesquieu*, t. II, p. 221.
3. Notes sur l'Angleterre, *passim*.
4. *Voyages*, t. II, p. 183-184. Montesquieu came to England under Lord Chesterfield's protection, and quickly made friendships which only terminated with death, e. g. with Charles Yorke, the Earl of Charlemont, the Duke of Montagu, Lord Waldegrave, etc. (cf. Churton Collins on *Montesquieu in England*). He appears to have projected a second visit of England a few years before his death, in company with Waldegrave (cf. Joseph Spence, *Anecdotes*, p. 250). The anecdote reported by the French ambassador (cf. F. Baldensperger in the *Revue*, avril 1929, p. 348, is typical of the *real* Montesquieu).

came the description and analysis of the British Constitution. That English « liberty » which he had once rather despised as a mere word[1] he discovers to be a reality; and he perceives that it depends on the separation of powers, the limitation of the royal prerogative, and the existence of Parliament.

Predisposed perhaps by his English ancestry and temperament[2] to admire England and her institutions, Montesquieu now abandons himself unreservedly to her spiritual tutelage. In society, in books, at court, in Parliament itself, he studies assiduously, with the penetrating eye of trained genius, the vital institutions of England. Brushing aside irrelevant and unimportant details, the confused and heterogeneous mass of which had hitherto appalled and misled investigators, he expounded in a few brief, illuminating paragraphs[3] the essential principles of the British Constitution and therefore, so he conceived, the very foundations of political liberty itself.

Such an achievement, even by an Englishman, must have aroused the admiration and respect of the British public : on the part of a foreigner it was truly amazing and gripped the imagination[4]. England, once she had realised what had happened, rose up and acclaimed the genius who had held up a mirror to her beauties. Laden, like Faust's Margaret, with undreamt-of jewels, she feasted dazzled eyes upon the lovely image. « Vous avez fait notre portrait », wrote Lord Chesterfield to his friend Montesquieu, « comme jamais un peuple n'en a peint un autre; vous nous avez appris nos institutions à nous-mêmes ». Locke had indeed already provided a rough sketch of the British Constitution in his Essays on Civil Government, but the lines were blurred and uncertain, and some essential ones were missing. Montesquieu completed the sketch, filling in the gaps and tracing boldly over the rest. His is undoubtedly the first account of the Constitution worthy of being called complete; and even its completeness is one of outline, rather than of detail. There is, however, much justice in the eloquent appreciation of Montesquieu's achievement by one of his own countrymen. « A peine le temple (i. e. the British Constitution) est-il

1. *Pensées et fragments*, t. II, p. 322 : « ... je compte pour très peu de chose le bonheur de disputer avec fureur sur les affaires d'État, et de ne dire jamais cent mots sans prononcer celui de « liberté ».

2. His mother was of English stock.

3. The bulk of the material on England is concentrated in two chapters, E. L., XI, 6 and XIX, 27.

4. « The English at the time », writes Macaulay (Essay on Machiavelli) « considered a Frenchman who talked about constitutional checks and fun damental laws as a prodigy not less astonishing than the learned pig or the musical infant ».

achevé, c'est un Français, c'est Montesquieu, qui pénètre d'un seul coup de génie ce que le génie de tous les Anglais durant dix à douze siècles n'a trouvé qu'à tâtons et en s'égorgeant dans les ténèbres; c'est Montesquieu qui enseigne à l'Angleterre les principes et les règles de tous les mouvements réguliers et irréguliers de son organisation sociale; et les regards des monarchies où l'on forme des vœux pour la liberté, les regards des deux mondes, se fixent sur l'Angleterre et sur deux chapitres de l'*Esprit des Lois*[1] ».

Garat's enthusiasm is pardonable but excessive, since it leaves out of account Montesquieu's debt to English models, particularly Locke, Swift and Bolingbroke[2]. Moreover, Montesquieu himself, in a letter to the « auditeur » Bertolini, disclaims the credit of having revealed to England the beauty of her government. The sober truth appears to be that, by describing that government for the first time in clear and simple ideas, comprehensible to all, he first made England fully conscious of her proud heritage of political freedom — the pearl of great price enshrined within her institutions — and gave her a new sense of dignity and a new self-knowledge. By increasing her respect for her constitution, he strengthened and perpetuated her allegiance to it.

The *Esprit des Lois* was first published at Geneva about July or August, 1748, after having been twenty years in the making. Its appearance had long been expected, for Montesquieu made no secret of the fact that he was writing it. No sooner did it see the light, therefore, than it was seized upon with eagerness by his immediate friends and admirers in England. Its first effect was electric. As early as August, 1748, we find the poet Gray abandoning his poem on « The Alliance of Education and Government » because, after reading Montesquieu, he became dissatisfied with his own treatment of the theme[3]. A few months later — in March, 1749 — he is giving some account of the *Esprit des Lois* to his friend, Thomas Wharton[4], and making the following judicious commentary upon it : « The subject (you see) is as extensive as

1. Garat, *Mémoires de Suard*, t. II, p. 42. So uncannily accurate did Montesquieu's analysis of the British Constitution appear to his English contemporaries that a legend went abroad that the 6th chapter of the 11th book had been written by Lord Chancellor Yorke (See T. G. Western, *Commentaries on the Constitution and Laws of England*, 1838, p. 434).

2. Dedieu, *Montesquieu et la tradition politique anglaise*, ch. VI.

3. *Works of Thomas Gray*, ed. Edmund Gosse, vol. I, p. 113. Also *Life of Gray* by Edmund Gosse, p. 91-92. « Some years later », adds Gosse, « he thought of taking it up again, and was about to compose a prefatory ode to Montesquieu, when that writer died, on the 10th of February, 1755, and the whole thing was abandoned ».

4. *Gray's Works*, Gosse edition, vol. II (*Letters*), p. 190-191.

mankind; the thoughts are perfectly new, generally admirable, as they are just, sometimes a little too refined : in short, there are faults, but such as an ordinary man could never have committed : the style very lively and concise (consequently sometimes obscure); it is the gravity of Tacitus (whom he admires) tempered with the gayety and fire of a Frenchman ». The exquisite Horace Walpole, though much more interested in French court gossip than in serious French writers, overflows with encomiums on Montesquieu. L'*Esprit des Lois* he considers « the best book that ever was written », and he declares he never learnt half so much from all he ever read[1]. « In what book in the world », he enquires later[2], « is there half so much wit, sentiment, delicacy, humanity »? When Sir Horace Mann made him a present of Montesquieu's *Lettres Familières* in 1767, he sat up till three in the morning to finish them[3]. Hume not only read the *Esprit des Lois* immediately it appeared, but corresponded with Montesquieu about it and received an author's copy for his pains[4]. Lord Chesterfield had already, by March 1750, read the book three times[5], and three months later we find him religiously copying out, for his son's edification, the whole of Montesquieu's chapter on education in monarchies[6]. Such indeed was the admiration excited by his book that in 1752[7] his English friends induced the famous Swiss engraver, Jacques Antoine Dassier, then at the London Mint, to add Montesquieu to his series of Great Men of the Century[8]. Though Montesquieu was known to be quite intractable with admiring painters and sculptors, Dassier

1. *Letter to Horace Mann*, jan. 10, 1750. In *Letters* (Paget Toynbee ed.), vol. II, p. 419.

2. *Letter to Horace Mann*, feb. 25, 1750; in *Idem*, p. 433.

3. *Letters*, vol. VII, p. 114. See also, letter to Dr Warton, dec. 9, 1784, vol. XIII, p. 231.

4. A letter of 19 May, 1749, from Montesquieu to Hume, begins : « J'ai reçu, Monsieur, comme une chose très précieuse, la belle lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire au sujet de mon ouvrage. Elle est remplie de réflexions si judicieuses et si sincères que je ne saurais vous dire à quel point j'en ai été charmé. »

5. Letter from Montesquieu to Guasco (at London), march 12, 1750 : « Dites à milord Chesterfield que rien ne me flatte tant que son approbation, mais que, puisqu'il me lit *pour la troisième fois*, il ne sera que plus en état de me dire ce qu'il y a à corriger... »

6. Letter to his son, June 11th, 1750 (O. S.). In Mrs E. Stanhope's edition of Chesterfield's *Letters*, vol. III, p. 31-41. The chapter on education in monarchies is E. L., IV, 2.

7. There is some doubt about the date. *The Dictionary of National Biography*, after L. Forrer, in *Revue suisse de numismatique*, 1898, p. 308, gives 1743 as the date of the wax cast, and 1753 as that of striking the medal.

8. See, *Revue suisse de numismatique*, 1895, p. 96-98 (F. Mazerolle), and *Literary Magazine and British Review* for May, 1790.

hopefully made the journey to Paris, and so pleased the great man by his wit that he was accorded, in a few gracious words[1], the privilege so many had sought in vain. The medal — Dassier's finest effort — was accordingly struck in 1753, and remains the most perfect record we possess of Montesquieu's personal appearance[2].

For the great mass of the public who knew Montesquieu only through his works or through the magazines, he remained, however, a shadowy and unreal personage. His individuality was as completely lost in his book as Homer's in the Iliad and the Odyssey. Hence we must not be surprised if, when death claimed him, the event passed almost unnoticed in England, and he was allowed to sink, if not unhonoured, at least almost unsung, into his grave. It was his lifelong friend, Lord Chesterfield, who wrote his English obituary[3]. In the London Evening Post for February, 1755, he published the following graceful and discriminating eulogy of the departed genius : « On the tenth of this month, died at Paris, universally and sincerely regretted, Charles Secondat, Baron de Montesquieu, and Président à Mortier of the Parliament at Bordeaux. His virtues did honour to human nature; his writings to justice. A friend to mankind, he asserted their undoubted and inalienable rights with freedom, even in his own country, whose prejudices in matters of religion and government he had long lamented, and endeavoured, not without some success, to remove. He well knew, and justly admired, the happy constitution of this country, where fixed and known laws equally restrain monarchy from tyranny, and liberty from licentiousness. His works will illustrate his name, and survive him as long as right reason, moral obligation, and the true spirit of laws, shall be understood, respected, and maintained[4]. »

While the more enlightened minority thus made acquaintance at first hand with Montesquieu's masterpiece, the general public relied, as for most of their information and ideas, upon articles and

1. « Monsieur Dassier », Montesquieu said, « je n'ai jamais voulu laisser faire mon portrait à personne. Latour et plusieurs autres peintres célèbres m'ont persécuté pour cela depuis longtemps. Mais ce que je n'ai pas fait pour eux, je le ferai pour vous. Je sais qu'on ne résiste pas au burin de Dassier et même qu'il y aurait plus d'orgueil à refuser votre proposition qu'il n'y en a à l'accepter » (See L. Forrer's *Biographical Dictionary of Medallists*, vol. I, p. 512).

2. The medal is reproduced in *Trésor de numismatique et de glyptique, Médailles françaises*, t. II, plate 47, no. 6. See also idem, plate 47, no. 7, for another medal of Montesquieu, of unknown workmanship.

3. For another obituary notice, see *Read's Weekly Journal*, for feb. 22, 1755.

4. *Chesterfield's Works*, vol. III, p. 47.

extracts in the periodicals. Some time before the appearance of Nugent's translation in 1750, the Monthly Review (for July and October, 1749) had published a lengthy notice of the *Esprit des Lois* and translations of several extracts. It is not surprising that the passages it chooses for reproduction are those concerned especially with the commerce and constitution of England; and that it should regard the « simplification[1] » of law as the most important aspect of the work. In general, however, the journals of 1748 and 1749 are curiously silent about this epoch-making book; and their neglect would be truly surprising were it not apparent that another great work — Bolingbroke's *Idea of a Patriot King*, published 1749 — monopolised for the time being the attention of most popular political writers[2]. Pierre Clément justly complains in February, 1751, that, although the *Esprit des Lois* has been well-received in England[3], absolutely « rien de bon » has been published upon it. When at long last the symphony of criticism broke forth, it ranged through the whole gamut of the emotions — from brainless worship to envenomed spite. On the one hand, there were those who, like Burke, regarded Montesquieu as the « greatest genius which has enlightened this age »; and on the other, there were those who agreed with Bolingbroke that he was « a dishonour to the French genius ».

At first the chorus of abuse was perhaps louder than that of praise. Lord Bolingbroke's condemnation was, however, scarcely to be taken seriously because, as Bishop Warburton observed[4], « his perpetual railing against Montesquieu's book arose from his having spoke lightly of Bolingbroke's genius and writings ». Dr Johnson regarded Montesquieu as « fanciful[5] », but that was be-

1. This was later regarded as the greatest merit of Blackstone's *Commentaries*, a book very largely inspired by Montesquieu.

2. See, for example, the Craftsman, Mitre and Crown, Gent's Magazine, London Magazine, Scots Magazine, and most other journals of 1749.

3. Lettre LXIX (feb. 1st, 1751), in *Cinq années littéraires* (Letters addressed to Lord Waldegrave), vol. II, p. 3. He adds : « On pense de l'*Esprit des loix* à peu près ce qu'on pense à Londres; c'est-à-dire, qu'on le regarde comme un des meilleurs livres de ce siècle. » That Montesquieu himself was satisfied with his success in England is clear from a letter he wrote to Guasco at London on March 12, 1750, in which he remarks. « Je suis très flatté de tout ce que vous me dites de l'approbation des Anglais. » Lavie (Preface to *Abrégé de la République de Bodin*, 1755, p. 1) says : « Personne n'ignore avec quel applaudissement cet ouvage moderne (*l'Esprit des lois*) a été reçu, surtout en Angleterre. »

4. Letter from Warburton to Richard Hurd (afterwards Bishop of Worcester) dated Prior Park, July 11th, 1751, in *Works* of Warburton. Both Warburton and Hurd were considerably influenced in their writings by Montesquieu.

5. See *Taxation no Tyranny*, 1775.

cause Johnson was a Tory and the opponents of American taxation had been rash enough to quote Montesquieu against him. John Wesley in 1781 condemned him for inaccuracy and irreligion, admitting at the same time that his book was « the greatest work of genius that ever was[1] ». George Lyttelton deplored his « conceits » (of which he gives some genuine examples) and his « excessive desire of saying something new upon every subject and differing from the common opinions of mankind[2] ». The *Annual Register* — strangely enough seeing its connection with Burke — allows no opportunity to pass of printing judgments unfavourable to Montesquieu[3]. But then, the Annual Register had a marked predilection for Voltaire, whose praises it persistently chanted, and extracts of whose works it regularly published. It could hardly, with consistency, serve both God and Mammon, and Mammon, it is well-known, was constantly at odds with Montesquieu[4].

Meanwhile, misfortunes of various kinds were beginning to awaken England to the unpleasant fact that all was not well with the country and the constitution Montesquieu had so warmly extolled. The constant encroachments of the Crown upon the prerogatives of Parliament, and the growing impotence and corruption of the latter; the derision of foreign critics; and the appalling blunders that severed America for ever from the Empire; all contributed to put the British Constitution under a cloud even in the country which owned it. Montesquieu shared in its temporary eclipse. Not entirely, however. For Englishmen who no longer had ears for his majestic principles, stately systems, and brilliant paradoxes, could still hear, ever louder and louder, the admonition Montesquieu had given them. Through all the political literature of the time it beats out, regular and insistent as the bell on Inchcape, its warning to mariners on the sea of liberty — « When the legislative shall be more corrupt than the executive, England

1. See Edmond Gounelle, *Wesley et ses rapports avec les Français* (Nyons, 1890, in-4°), p. 6-7.

2. G. Lyttelton, *Life of Henry II* (1767), vol. IV, p. 289-291. It may be recorded in passing that Lyttelton had by this time abjured the errors of his youth, such as his shocking *Persian Letters* (1735) and was fast acquiring that dull, unimpeachable character to which he owed his title of *Lyttelton the Good.*

3. See, for example, the *Annual Register* for 1772 (p. 178) in which is printed a brilliant but adverse *Essay on Montesquieu's Spirit of Laws* by Voltaire; and for 1777 (p. 164) containing a letter from Linguet to Voltaire, with an attack on Montesquieu. The 1771 volume, however, publishes a translation from the Italian of Carlo Denina, which is a moderate encomium on Montesquieu.

4. Voltaire's *Commentaire sur Montesquieu* is a long derision of the latter's political ideas.

shall perish » (*Esprit des Lois*, XI, 6). When our own troubles were overshadowed, in their turn, by the still greater troubles of France, the political philosophy of Montesquieu once more emerged, like Aphrodite from the waves, and kissed immortality on to the lips of Burke. Its resurrection was but short-lived, however, and soon the waters of Lethe against closed over it. After the turn of the century, when the days of Montesquieu's greatest usefulness were indeed over, the *Edinburgh Review* (and especially Macaulay) undertook the unheroic task of vexing his ghost. His book is said to contain « few sound available ideas[1] »; it is impossible to read it « without feeling that it is the work of an indolent and very ingenious person[2] »; and its author « appears profound when he is only paradoxical ». Macaulay, in an article comparing Montesquieu with Machiavelli, published in the *Edinburgh Review* for March, 1827, assembles most of the criticisms ever made against the *Esprit des Lois* since its publication. His judgment is such an excellent example of the distorting properties of Macaulay's genius that it is worth quoting at some length :

« Specious but shallow, studious of effect, indifferent to truth, eager to build a system, but careless of collecting those materials out of which alone a sound and durable system can be built, the lively President constructed theories as rapidly and as slightly as card-houses, no sooner projected than completed, no sooner completed than blown away, no sooner blown away than forgotten... Montesquieu errs, because he has a fine thing to say and is resolved to say it. If the phenomena which lie before him will not suit his purpose, all history must be ransacked. If nothing established by authentic testimony can be racked or chipped to suit his Procrustean hypothesis, he puts up some mysterious fable about Siam or Bantam or Japan, told by writers compared with whom Lucian and Gulliver were veracious, liars by a double right, as travellers and as Jesuits...

The style of Montesquieu, on the other hand, indicates in every page a lively and ingenious, but an unsound mind. Every trick of expression, from the mysterious conciseness of an oracle to the flippancy of a Parisian coxcomb, is employed to disguise the fallacy of some positions and the triteness of others. Absurdities are brightened into epigrams; truisms are darkened into enigmas. It is with difficulty that the strongest eye can sustain the glare with which some parts are illuminated, or penetrate the shade in which others are concealed. »

1. *Edinburgh Review*, for 1813, p. 1 seq.; & for 1828, vol. XLVIII, p. 519.
2. *Edinburgh Review*, for Jan. 1810, vol. XV, p. 464.

Fortunately, perhaps, not every Englishman regarded Montesquieu with the jaundiced eye of Macaulay; the chorus of adverse criticism, growing louder as the years passed, was paralleled by another of gentler, juster and fuller tone. It was indeed admitted, even by his greatest friends, that there was a certain quantity of tinsel amongst the gold of Montesquieu. « His heart », wrote Charles Yorke in 1753[1], « is as good as his understanding in all he says or writes, though he mixes now and then a little of the French *clinquant* with all his brightness and solidity of genius, as well as originality of expression ». Montesquieu's most systematic and judicious panegyrist, J. J. Rutledge[2], equally recognises this fault, but explains it by the frivolity, ignorance and lightmindness of the French public. Montesquieu, he declares, had to coat his pill with sugar in order to get it swallowed at all. He conquered his public like a lover; amusing it, flattering its vanity and its taste, and proceeding thus step by step to the innermost sanctuary of its intelligence. It would appear, however, that in acting thus Montesquieu played no borrowed part, but performed in his own character. He was no dull, midnight philosopher, living in a dehumanised world of his own creation. He inhabited the world of nature and enjoyed it[3]. Lord Charlemont gives an amusing account of a visit he paid to Montesquieu at La Brède shortly before his death[4]. He discovered, « instead of a grave, austere philosopher... a gay, polite, spritely Frenchman », whose « livre de chevet » was Ovid, who leaped over gates, and who told funny stories against himself[5]. He was not averse to impropriety, if there was spice in it, and Lady Mary Wortley Montagu is justified when she remarks, with a touch of malice, that « Montesquieu, in his *Lettres Persanes*, has described the manners and customs of the Turkish ladies, *as well as if he had been bred up among them*[6] ». The *Esprit des Lois* would not have been the perfect image of its author that it is, had it not contained some traces of his ligh-

1. *Letters from an eminent Prelate* (Warburton), p. 377. See also, *Life of Lord Chancellor Hardwicke*, by Philip C. Yorke, vol. II, p. 186.

2. *Éloge de Montesquieu* (in French). London, 1786. Rutledge was a Franco-Irishman : cf. R. Las Vergnas, *Le chevalier Rutlidge*. Paris, 1932.

3. Kindness was another strong trait in his character, and he is known to have performed many charitable acts anonymously. So much was this the case that it is recorded that a play called *The anonymous Kindness* celebrating one of Montesquieu's kind deeds was acted with success in 1784 (*Literary Magazine & British Review*, for May, 1790).

4. Hardy, *Memoirs of Lord Charlemont*, p. 31-36.

5. He related, for instance, how John, Duke of Montagu, had once soused him in a tub of cold water by way of official welcome.

6. Spence's *Anecdotes*, p. 173 (2nd edition).

ter moods or of his vanity as a writer and an artist. In spite of its ornamentation, it remains a solid and enduring structure in the later Gothic style. « No man », says Lord Charlemont, « ever possessed a more fanciful genius. No man was ever more laborious[1] ». The general verdict of sane criticism was in harmony with this.

As early as 1749, Gray had given the tone to it by calling the faults of Montesquieu such as only a great genius could commit; and with the vast majority of English critics his faults were never denied, any more than his greatness was challenged. Somewhat belatedly, the reviews began printing extracts, appreciations, and « éloges » of the *Esprit des Lois*, interspersed with strictures on specific points. Many thought with Maupertuis[2] and Hume[3] that he placed excessive stress upon physical causes, — soil, climate, topography, and the like[4]. Others extolled the general merit of the writer, but deplored his occasional obscurity and over-refinement of expression[5]. The « Contest » for June 18th, 1757, begins an article on « Liberty » with a quotation from « the sagacious Montesquieu ». Goldsmith reviews in the « Critical Review » for 1759[6] the « Miscellaneous Pieces of Montesquieu » and prints *in extenso* his Oration on being admitted to the French Academy. The tone of this review is one of profound respect, yet it is clear from other evidence that Goldsmith admired Montesquieu far less for his ideas than for his talent. « The Spirit of Laws », he writes in his « Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe » (1759)[7], « is an instance how much genius is able to lead learning. His system has been adopted by the literati; *and yet, is it not possible for opinions equally plausible to be formed upon opposite principles, if a genius like his could be found to attempt such an undertaking? He seems more a poet than a philosopher* ». In other words, Montesquieu's system does not arise « fatally » out of the facts of history, but only out of the peculiar order which his genius had imposed upon them. He is an admirable example of that aspect of human genius which may be called « creative organisation », of

1. Hardy, *Memoirs of Lord Charlemont*, p. 38.

2. *Éloge de M. de Montesquieu*, pronounced before the Academy of Berlin, of which Maupertuis was president and Montesquieu a member.

3. *Essay on National Characteristics.*

4. See, e. g., *Monthly & Critical Review*, for 1756, p. 65-71; and Fréron's *Lettres sur quelques écrits de ce Tems* (1752), p. 145 seq.

5. E. g. *Annual Register*, 1758, p. 311. Here is printed Montesquieu's *Essay on Taste* in English.

6. Reprinted in *Works of Oliver Goldsmith*, ed. Cunningham, vol. II, p. 226-227.

7. *Works of Oliver Goldsmith*, vol. II, p. 33.

which the real value lies not in what it reveals about the past, but in the peculiar colour and direction it gives to the future. Its *method*, as Goldsmith says, is less philosophical than poetic; and its function is not historical but prophetic. Goldsmith's suspicions, typically English, were shared by that typical Englishman, Arthur Young. He considers the *Esprit des Lois* « prodigiously meritorious, but rather over-praised ». « I am a little suspicious that it will not in a future age be esteemed in that excessive manner in which it has been received in the present », he writes in 1769[1].

Meanwhile, the persons best equipped and situated to propagate the views of Montesquieu had taken him definitely to their hearts. Teachers and politicians vied with each other in spreading the new gospel or in translating its precepts into practice. At Oxford, from 1753 onwards, Sir William Blackstone, first as lecturer and later as Vinerian Professor, gave regular courses in legal philosophy, very largely inspired by Montesquieu[2]. Dr. Thomas Bever evidently made extensive use of him in his courses of lectures on jurisprudence at the same University in 1762[3]; but hesitated to recommend « his invaluable book » for general reading, as being too advanced and too universal for the beginner[4]. Joseph Priestley delivered at Warrington an elaborate course of lectures on history, several of them taken bodily out of the *Esprit des Lois*, and published later as part of his « Essay on a Course of Liberal Education for Civil and Active Life » (1765)[5]. Thomas Sheridan, the brilliant, eloquent and restless father of a still more brilliant son (Richard Brinsley Sheridan) evolved out of the *Esprit des Lois* a completely new system of education, and scoured the British Isles for many years in a vain effort to put it into operation[6]. David Williams, the well-known founder of the Royal Literary Fund, chose the Spirit of Laws as the subject of a series of lectures designed mainly to stimulate argument and thought amongst his stu-

1. Arthur Young, *Letters concerning the French Nation*, p. 334-335.

2. Later (1765-1769) published as *Commentaries on the Laws of England.*

3. See Thos. Bever, Ll. D., « Discourse on the Study of Jurisprudence and the Civil Law, being an introduction to a course of Lectures » given at Oxford in 1762. Printed under the imprimatur of the vice-chancellor of Oxford, 1766, p. 43.

4. Thos. Bever, *op. cit.*, p. 35-36, note.

5. See especially lectures 40, 41, and 42 (on Despotism, Democracy, and Aristocracy respectively), which are unadulterated Montesquieu.

6. Thomas Sheridan wrote *British Education* (London, Dodsley, 1756, in-8°) and *A Plan of Education for the Young Nobility* (London, Dilly, 1769, in-8°); and founded distinguished educational societies in Dublin (Hibernian Society) and Edinburgh (a branch of the Select Society) (See *A general View of the Scheme for the Improvement of Education.* Dublin, 1758, pamphlet; also *Scots Magazine*, 1761, July and August, and the *Library* for Dec. 1761).

dents[1]. The Scottish Universities, in particular, displayed their customary sound judgment in choosing Montesquieu as a subject of serious study; Adam Ferguson at Edinburgh, John Millar and Adam Smith at Glasgow, and James Beattie at Aberdeen, included him in their lectures as well as in their writings, and he was beyond doubt one of the principal inspirations of the very intense intellectual movement in Scotland at this time. Francis Stoughton Sullivan was meanwhile introducing Montesquieu to Irish students at Dublin University.

At the same time as the schools were thus inculcating sound political principles in the young, the practical lawyers and politicians were bringing the wisdom of Montesquieu to bear upon the actual problems of the nation. By 1778, his works, « sage, temperate, and pregnant with thought, had become the manuel of statesmen and philosophers[2] ». Political knowledge had made tremendous progress, more especially along his own lines of institutional history and law. The exponent of natural law — Rousseau — was never very seriously listened to in England, and « contract » was generally regarded as a myth or a political *épicerie*. Malesherbes bears testimony to the great respect in which Montesquieu was held by lawyers outside his own country[3]; and the president Barbot, writing to his friend Montesquieu, shews that as early as 1749 he had been quoted in the English Parliament[4]. In this connection, it is interesting to recall a curious legend that gained currency during the 18th century. The barrister Lenglet records in 1787[5], as though it were then a well-known fact, that « on sait qu'il se trouve un exemplaire de l'*Esprit des Lois* sur une table de la Chambre des Communes ». In the preface to a single volume edition of Montesquieu's *Works* (Paris, 1825) « dirigée par M. Collin de Plancy », this report is improved upon thus : « On sait que dans les Chambres du Parlement d'Angleterre l'*Esprit des Lois*, toujours ouvert sur un riche coussin, reçoit de perpétuels honneurs, qui font peut-être notre honte ». The most exhaustive enquiries have

1. Published as *Lectures on Political Principles; the subjects of eighteen books in Montesquieu's Spirit of Laws* (London, Bell, 1789, in-8°). The criticism is mainly adverse, — not, as Williams explains in the preface, so much from conviction, as in order to provoke discussion.

2. R. J. Mackintosh, *Life of Sir J. Mackintosh*, vol. I, p. 42.

3. Malesherbes, *Mémoire sur la liberté de la presse*, p. 302-343. « Les magistrats, c'est-à-dire seulement ceux de France, ont été longtems sans permettre qu'on citât cet auteur au nombre des jurisconsultes, quoique dans le même tems son autorité fût d'un grand poids chez les jurisconsultes étrangers. »

4. Carcassonne, *Montesquieu et la Constitution française*, p. 108; and *Correspondance de Montesquieu*, t. II, p. 168.

5. Lenglet, *Essais ou observations sur Montesquieu* (Paris, 1787), p. 120.

failed to authenticate or disprove this somewhat astonishing assertion[1]. There is nothing intrinsically impossible about the more sober version of it, since books of reference have always been kept in the House; but as both Houses were burnt down in 1834 and all records lost, it is unlikely it will ever be satisfactorily established. What remains incontrovertible and far more to the point is the fact that Montesquieu's name and ideas were constantly on the lips of parliamentary speakers in one connection or another. Nor did his fame and authority quickly fade, though it must be presumed that the French Revolution gave him a new lease of life in England after 1790. In that year, the « Literary Magazine and British Review » (for May) thought the time was favourablet o publish a « Life » of Montesquieu (mostly from Maupertuis' « Eloge ») with « an elegant Head » (from Dassier's medal). At that date it can still say : « The present century has not produced a work in which there are more profound ideas and new thoughts... This performance may be justly called *the code of the law of nations*, and its author *the legislator of mankind.* » In 1796, Gov. Morris, « late the American Minister at Paris », still regards Montesquieu as « one of the best books for political knowledge[2] ». Charles James Fox consistently admired him in spite of his « nonsense[3] » and of his own rupture with Montesquieu's greatest English champion, Edmund Burke. But it was undoubtedly the latter who, in 1790, restored him triumphantly to favour, like an ancient gladiator made over for emergency service. Not only did Burke exploit Montesquieu's ideas to the fullest in his impassioned attacks upon the French Revolution and its English supporters, but he uttered a tribute to his genius, so eloquent and so just, that it deserves to be reproduced in full[4]. It occurs towards the end of Burke's « Appeal from the New to the Old Whigs » (1791) :

« Place for instance before your eyes such a man as Montesquieu. Think of a genius not born in every country, or every time; a man gifted by nature with a penetrating, aquiline eye;

1. The Librarians of both Houses of Parliament were consulted and gave every assistance in their power. But nothing could be discovered.

2. *Diary and Correspondance of Lord Colchester*, 1861, vol. I, p. 45.

3. See a letter of June, 1778, from Fox to Burke (in *Burke's Correspondence*, vol. I, p. 225). « I have spent three days reading the Spirit of Laws. Certainly there is more nonsense in his book than is commonly supposed; but how superior it is to anything any other writer has said on the same subjects. What a fine style of thinking! even when it is false, how grand! ».

4. C. E. Vaughan calls it « one of the most splendid panegyrics ever uttered » (*History of Political Theories*, vol. I, p. 535).

with a judgement prepared with the most extensive erudition; with an herculean robustness of mind, and nerves not to be broken with labour; a man who could spend twenty years in one pursuit. Think of a man, like the universal patriarch in Milton (who had drawn up before him in his prophetic vision the whole series ol the generations which were to issue from his loins) a man capable of placing in review, after having brought together, from the east, the west, the north and the south, from the coarseness of the rudest barbarians to the most refined and subtle civilisation, all the schemes of government which had ever prevailed amongst mankind, weighing, measuring, collating and comparing them all, joining fact with theory, and calling into council, upon all this infinite assemblage of things, all the speculations which have fatigued the understanding of profound reasoners in all times! »

Yet for all Burke's lovely rhetoric, Bentham was right when he prophesied that Montesquieu would not outlive his century[1]. By that time his immediate work was done, and his spirit was dissolved in the more inclusive spirit of humanity itself. It was appropriate that his dirge should be sung by Burke's own disciple — and hence a spiritual descendant of Montesquieu — Sir James Mackintosh. Writing, aptly enough in 1799, Mackintosh balances Montesquieu's account and closes the ledger. Like a scrupulous auditor, he notes down, item by item, the faults Montesquieu had committed — indiscriminateness in using travellers' reports, undue emphasis on physical causes, neglect of the time factor, obscurity of language, forcing of nature into false order, inappropriate style — and then, placing in the opposite scale his transcendent greatnesses, he concludes : « After all... the Spirit of Laws will still remain not only one of the most solid and durable monuments of the powers of the human mind, but a striking evidence of the inestimable advantages which political philosophy may receive from a wide survey of all the various conditions of human society[2]. »

Its work was done, but political philosophy remained to carry it on.

Frank T. H. Fletcher.

1. Bentham, *Commonplace Book* (in *Works*, Bowring ed., vol. X, p. 143).
2. Sir James Mackintosh, *Miscellaneous Works* (On the Study of the Law of Nature and Nations), vol. I, p. 359-360.

UNE TRADUCTION ANGLAISE DE *HERNANI*

Vers 1830, au moment où le théâtre romantique entre en France dans sa phase la plus brillante, il décline lentement en Angleterre. Ce n'est pas un regain de vie du classicisme qui le menace : un passé vieux de près de quarante ans rend cela impossible. Le public aime toujours les grands spectacles, les immenses mises en scène ; sous ce rapport, il n'a pas changé depuis le XVI^e^ siècle. Seulement, les auteurs ne peuvent plus, comme au temps d'Élizabeth, répondre à ses désirs tout en restant au niveau auquel se tenaient Marlowe, Shakespeare, Webster et Ford. Le théâtre romantique est un long avortement. Tous les grands poètes ont pourtant écrit pour la scène, Wordsworth, Coleridge et Keats comme Byron et Shelley. Aucun, sauf ce dernier, n'avait de dons dramatiques. Rien n'est plus terne, plus lent, que *The Borderers* de Wordsworth, *Otho the Great* de Keats, *Remorse* de Coleridge. Seule, cette dernière pièce fut représentée, et elle tomba au bout de quinze jours. Les drames de Byron ne sont que des poèmes lyriques d'inégale valeur. La tragédie de Shelley, *The Cenci*, est la seule œuvre du temps qui contienne à la fois une action bien menée, des caractères vivants et forts, un style admirable, mais la réprobation attachée au nom de l'auteur en empêcha la représentation.

Quant aux dramaturges dont les pièces ont été jouées, ils sont en général d'une telle médiocrité que pas un de leurs noms, pas une de leurs pièces n'a survécu. Après de longs travaux d'archives, on trouve qu'un oubli aussi total est tout ce que méritaient Jerrold ou Moncrieff, Barrymore ou Sheil, Sheridan Knowles ou Millman. Vers 1830, le malaise se précise. C'est une époque où la production dramatique est intense et hésitante. L'inspiration se tarit et a recours aux adaptations plus ou moins fidèles, aux traductions plus ou moins exactes, et ces ouvrages permettent de saisir assez exactement les goûts des spectateurs.

En 1831, James Kenney donne un drame en cinq actes, *The Pledge, or Castillan honour ;* c'est une traduction assez fidèle de *Hernani, ou l'Honneur castillan.* L'auteur est un inconnu ; sa pièce eut probablement du succès, car la reine vint la voir : comme elle était assez peu intellectuelle, l'intérêt littéraire n'aurait pas été suffisant pour l'inciter à assister à la représentation d'une pièce agonisante. Toutefois, ce ne fut pas un triomphe, et l'on n'en retrouve que de rares imitations dans le théâtre de ce temps.

Kenney savait sans doute bien le français : on relève peu de contresens dans sa traduction. Il n'est jamais scrupuleusement fidèle, mais il comprend le texte :

« Cette heure et voilà tout ! Pour nous, plus rien qu'une heure !
Après, qu'importe ! Il faut qu'on oublie ou qu'on meure !
Ange ! une heure avec vous ! une heure, en vérité,
A qui voudrait la vie et puis l'éternité ! »

(Acte I, scène 1.)

« This hour — alas ! it may be
This and no more — a bright starry hour
In one long night of darkness, desolation ! »

(Acte I, scène 1.)

Il aurait évidemment été difficile de serrer de beaucoup plus près le dernier vers. Le style de Kenney manque d'élan lyrique. Doña Sol devient doña Zanthe : modification malheureuse, car ce n'est pas là un nom espagnol. Don Ruy Gomez devient Leo Gomez. Ces noms de deux syllabes font-ils mieux ? C'est possible. Kenney apporte d'autres changements plus sensibles. Son esprit logique est choqué par la désinvolture avec laquelle Victor Hugo présente ses héros. Comment se fait-il que don Ruy — ou Leo — Gomez ait attendu si longtemps pour épouser une jeune fille? Son premier mariage a été malheureux, explique Kenney : sa femme l'a trahi. C'est ce que doña Zanthe et Josefa se racontent au cours d'une scène ajoutée au début du second acte. Avec un prosaïsme étonnant, elles concluent : « Don Leo in an awful man », ce qui est contraire à l'esprit du drame de Hugo. Toutefois, Kenney ne tente pas d'expliquer comment doña Sol-Zanthe a connu Hernani.

Le caractère de la jeune fille, tel que l'a dessiné Hugo, « la jeune Catalane simple, grave, ardente, concentrée », a étonné et probablement choqué le traducteur. Une longue lignée d'héroïnes romantiques anglaises, toutes timides, suaves et désolées, faisaient contraste avec cette jeune personne trop décidée et trop énergique.Par conséquent, dans la scène qu'il ajoute, au second acte, Kenney montre Zanthe hésitant longuement entre ses trois adorateurs et implorant les conseils de Josefa.Elle écarte assez facilement son oncle, mais a grand'peine à se décider entre Hernani et don Carlos ; tant de peine même que, au cours de la scène suivante, elle intervient en faveur du roi et supplie Hernani de ne pas le frapper. Les convenances sont probablement sauvées. On entrevoit ici une forme de l'esprit du temps qui va devenir de plus en plus sensible. Les autres personnages conservent un peu mieux leur intégrité.

Mieux, mais pas complètement. Une étude détaillée montrera la transposition curieuse infligée par Kenney au drame de Victor Hugo.

Dès le premier vers, « l'escalier dérobé » disparaît, mais la scène entre don Carlos et Josefa est bien rendue, avec tout son mouvement comique. L'armoire à balais devient une « boîte à violon » (fiddle-case). Même fidélité pour l'entrée de doña Zanthe, puis pour celle d'Hernani :

> « O vieillard insensé ;
> Pendant que d'une main il s'attache à la vôtre,
> Ne voit-il pas la mort qui l'épouse de l'autre?
> Il vient dans nos amours se jeter sans frayeur !
> Vieillard, va-t'en donner mesure au fossoyeur ! »

> « Marks he not
> A spectre hand would intercept the bride?
> Confess, old man ! thine ancestors demand thee.
> Let him that digs the grave take measure of thee ! »

Mais, assez vite, le ton baisse, alors que, chez Hugo, les deux amants s'exaltent. Hernani clame l'horreur et la beauté de sa vie de proscrit, et Kenney ne trouve, pour traduire l'invocation à la « vieille Catalogne », que des expressions plates. Voilà ce que deviennent les derniers vers de son appel à doña Sol :

> « To lynx-eyed caution, yielding not an hour
> Of tranquil rest — Oh ! think, day after day,
> To wander with me thus — it may be follow me
> Where I my father follow — to the scaffold ! »

D'immenses coupures mutilent les tirades et, tout de suite, Carlos sort de son armoire, ce qui permet à Kenney de supprimer des vers bien hardis de doña Sol, entre autres celui-ci :

> « Êtes-vous mon démon ou mon ange?..., etc. »

Le roi déclare :

> « Your history is too long — You are fond
> Of air, should have more mercy of a man
> Stifled as I have been ! »

Sentiment très britannique, sans doute, mais les Espagnols du XVI^e^ siècle avaient-ils à ce point le culte du grand air? Les longues imprécations de Leo Gomez sont considérablement réduites. Au

contraire de ce qui se passe chez Hugo, c'est Carlos, et non Hernani, qui tente de lui couper la parole, et don Leo le fait taire en l'appelant « my fair cousin » : il l'a donc reconnu. Mais il l'oublie par la suite, car il est très étonné lorsque le roi se nomme. Réduit également le dialogue sur l'élection à l'empire, et tout son humour est étouffé. Les vers à effet sur François Ier [1] deviennent un sarcasme :

> « Tut ! Let the coxcomb keep his element,
> Tis France and Frenchmen — marry ! and Frenchwomen ;
> Our sturdy Goths will none of him ! »

Kenney était probablement francophobe. La scène se termine tant bien que mal. Toute la tirade d'Hernani, « De ta suite, j'en suis ! », est à la fois écourtée et affadie : le « mouton d'or », les « yeux ardents » et à peu près toutes les images inattendues sont supprimés.

Le second acte débute par cette scène ajoutée à Victor Hugo, qui a déjà été mentionnée. Puis Kenney reprend son texte. Il écourte la scène entre don Carlos et ses seigneurs, en particulier réduit beaucoup l'épisode comique de don Ricardo. Carlos et Zanthe suivent un peu mieux leurs modèles français ; mais, dès que Hernani apparaît, l'émondage reprend. « L'aigle impériale » disparaît. A ce moment se place la malheureuse intervention de doña Zanthe en faveur du roi. Le duo d'amour perd sa note passionnée ; par contre, le couplet final sur le baiser prend une allure pompeuse très maladroite [2] :

HERNANI.

> « ... the holy pledge I now first dare
> To print upon thy cheek. Farewell ! »

Ce curieux travail est encore plus frappant au troisième acte, là où l'inspiration romantique de Hugo atteint son maximum de puissance. Le dialogue entre Leo Gomez et Zanthe est assez bien rendu, en ce sens que Kenney traduit fidèlement ce qu'il garde, mais coupe beaucoup. Les grandes tirades d'amour navré de Silva sont presque entièrement supprimées. Ainsi, depuis « Au cœur on n'a jamais de

1. ... A-t-il pas sa France très chrétienne ?
L'empereur mon aïeul disait au rois Louis :
Si j'étais Dieu le père et si j'avais deux fils,
Je ferais l'aîné Dieu, le second roi de France.

2. HERNANI. — Hélas, c'est le premier !
DONA SOL. — C'est le dernier, peut-être !

rides » (« As yet, there are no wrinkles at my heart »), Kenney saute vingt-six vers, et Zanthe répond tout de suite :

« The young oft rush into the tomb,
Leaving the old still lingering ont its verge,
To close it o'er them. »

Vers d'abord très froids et ensuite incorrects, car ce n'est pas le « bord » (verge) qui se ferme, mais bien la tombe elle-même, qu'il faut rechercher deux vers plus haut.

Entre Hernani. Son dialogue avec Leo Gomez, puis ses grands cris subissent le même traitement[1]. Toutes les imprécations qu'il lance à Zanthe, au sujet de la cassette de bijoux donnée par Silva, sont résumées en six vers. Quant au « lion superbe et généreux », voilà ce qu'en fait Kenney :

« Thou art good and generous, and with all
My heart I love thee ! »

Mlle Mars aurait approuvé ce distique ! Le procédé devient de plus en plus flagrant. Prenons pour exemple la scène des portraits. Elle s'annonce bien :

« Behold the first,
The founder of our race, Don Silvias (*sic*)
The father of its glory...
Salute him, Sire. »

Puis, comme Ruy Gomez, chez Victor Hugo, le traducteur « en passe, et des meilleurs », pour finir par cette phrase très plate :

« His son (myself)
Has dared take his place beside him and must not
Disgrace him. »

Cette extrême discrétion est peut-être due au fait que la scène des portraits reprenait un procédé connu du théâtre anglais, mais pas du théâtre tragique. Dans *The School for Scandal*, la charmante comédie de Sheridan, elle formait l'un des épisodes les plus follement drôles de l'ouvrage. Charles Surface, aimable garçon criblé de dettes, tentait de payer les plus criardes d'entre elles en vendant ses portraits de famille. Devant un usurier juif, il détaillait les hauts

1. Kenney introduit une note de couleur orientale assez déplacée : *Hernani :* « My bride elect the Moor's dark angel Death. » Que vient faire ici le Maure ?

faits de ses ancêtres et le talent des peintres avant de mettre les toiles aux enchères. Il y avait déjà le crescendo employé par Ruy Gomez : du portrait d'une tante déguisée en bergère et peinte par sir Godfrey Kneller, on passait progressivement à un triste barbouillage représentant un personnage aux traits insignifiants, et Charles se refusait absolument de s'en séparer, car le modèle était un oncle un peu maniaque, un peu cerveau brûlé, qu'il avait beaucoup aimé. Si le public de 1831 avait rapproché Charles Surface de Leo Gomez et Moïse, le brocanteur juif, de don Carlos, le sérieux de la tragédie aurait été gravement compromis.

Les solennelles imprécations échangées entre Gomez, doña Sol et don Carlos, puis entre Gomez et Hernani, sont assourdies ou supprimées. Le « vieillard stupide » devient un discret « madman ». Hernani tend son cor sans le nommer et le rideau tombe sans que Leo ait invoqué ses ancêtres.

Le début du quatrième acte est en prose : les vers semblent trop pompeux pour ces récits de propagande électorale. Don Carlos ne tutoie pas don Ricardo pour le faire grand d'Espagne, mais il lui frappe sur l'épaule : Kenney juge sans doute ce moyen plus digne, car c'est le geste en usage pour créer un chevalier. Le gigantesque monologue du roi est réduit à une dizaine de vers, commençant ainsi :

> « Charlemagne ! mighty spirit ! now enthroned
> Above this coil and buzz of mortal passions,
> Oh, let me commune with thee !... »

Toutes les allusions historiques au sacerdoce et à l'empire ont disparu et don Carlos se retire sans évoquer le grand fantôme qui hante peut-être le tombeau. Les conjurés, dont les discours ont été beaucoup raccourcis, ne savent pas le latin, si l'on en juge par leur mot de passe qui est devenu : « Ad Augusta per Augusta. » Hernani, au moment de l'arrestation, se fait reconnaître en lançant quelques imprécations fort déplacées :

> « Slaves, am I left to die with dogs? »

C'est un double faux-sens, car il est impossible d'interpréter ainsi : « Puisqu'il faut être grand pour mourir, je me lève », et Hernani n'a aucune raison d'insulter ses compagnons.

Avant de relever doña Zanthe prosternée, don Carlos lui adresse quelques phrases un peu bien fades :

> « Fair donna,

You must live till the poor world
Supply some image of thine excellence. »

Puis, cachant sa rancune, il demande à Hernani :

« Your other titles, rebel? »

On ne peut que regretter les phrases plus dignes et plus sobres :

« Allons, relevez-vous, duchesse de Ségorbe... »

et

« Tes autres noms, don Juan? »

Naturellement, Kenney fait disparaître les deux vers très ima gés :

« L'empereur est pareil à l'aigle, sa compagne :
A la place du cœur, il n'a qu'un écusson. »

Le dernier acte présente les mêmes défauts, sur lesquels il est inutile de revenir. Le duo d'amour devient froid, guindé : tant de passion était intraduisible, tout au moins pour Kenney. Il commet là un de ses rares contresens :

« Nommez-moi Hernani ! nommez-moi Hernani !
Avec ce nom fatal je n'en ai pas fini ! »

« That name alone is mine for ever ! »

A partir du moment où les deux amants ont bu le poison, les coupures se multiplient. Le demi-réalisme de Victor Hugo, les cris d'agonie et le délire sont presque entièrement supprimés. Dona Zanthe meurt très vite en disant « Good night », ce qui peut être suggéré par « Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendoce », ou, plus probablement, par un souvenir de la mort de Monimia, empoisonnée dans *The Orphan* d'Otway : la pièce était encore célèbre[1]. Don Leo Gomez est plus prolixe que don Ruy :

« Flames !
Flames and the rack ! torture my limbs and ease
My soul ! It is too late ! »

Que conclure? On sent, dans toute la traduction de Kenney, une sorte de dessein volontairement suivi. Il a fait disparaître tout le lyrisme de Hugo, toute la passion qui anime son drame, bien plus, tous ses mots à effets. Certes, tout cela aurait difficilement passé

1. « My head swims — It is very dark... Good night! »

d'une langue dans une autre : il est vain de rapprocher une fois de plus traduction de trahison. Toutefois, l'anglais, langue très imagée, riche de toute la tradition shakespearienne, aurait pu donner des équivalents acceptables de la plupart des expressions célèbres : il aurait suffi d'un peu d'ingéniosité, et Kenney savait bien le français.

Mais il semble qu'il n'agisse pas uniquement sous l'empire de la nécessité. Très probablement, tout le romantisme exalté de l'original inquiète le traducteur. Le public anglais, en 1830, a cessé d'admirer les grands cris frénétiques, les imprécations forcenées qui avaient fait le succès de Maturin vers 1810 ; il réclame des mélodrames sentimentaux, encore plus pleurards que ceux du XVIII^e siècle. Il y a aussi un mouvement vers le drame psychologique : dans quelques années, Hengist Horne et Robert Browning en produisirent plusieurs, qui ne seront pas des chefs-d'œuvre, mais qui seront supérieurs à la moyenne des pièces du temps. Dans l'ensemble, on veut de l'émotion, bien plus encore que de la passion ; on veut beaucoup de réserve dans l'expression, éventuellement, une certaine pruderie : c'est le début de la littérature victorienne. La tradition élizabéthaine est définitivement abandonnée. Dans ces conditions, le drame de Victor Hugo aurait paru beaucoup trop hardi. Il fallait adoucir les rôles d'Hernani et de doña Sol, ramener leurs phrases vers des modèles connus. Kenney s'y emploie avec diligence et réussit , puisque sa traduction obtient du succès, en raison du style incolore et décent qu'il y prodigue.

Victor Hugo ne savait pas l'anglais. Il est probable qu'il ignora l'œuvre de Kenney, même si celui-ci lui avait demandé l'autorisation de traduire son drame, ce qui n'est pas sûr. S'il l'avait connue, quelle n'aurait pas été sa fureur en voyant son texte traité de façon aussi désinvolte, mutilé et trahi avec une pareille application par un compatriote de Shakespeare, de qui la pièce se réclamait !

Claire-Eliane ENGEL.

LA SOURCE DU *TAMANGO* DE MÉRIMÉE

Dans sa monumentale biographie de Mérimée, M. Trahard examine en détail diverses influences qui ont vraisemblablement déterminé le choix du sujet de *Tamango*. La nouvelle parut pour la première fois dans la *Revue de Paris*, en octobre 1829. Wilberforce vivait encore et Mérimée lui-même avait entendu miss Wright, jeune

Américaine, prêcher dans le salon d'A. Stapfer l'abolition de l'esclavage. « Ch. de Rémusat, Mme de Duras, Hugo avaient mis « le « noir » à la mode en publiant *la Révolte de Saint-Domingue*, *Ourika* et *Bug-Jargal*. Mérimée profite de cette vogue et *Tamango* paraît à l'heure propice[1]. » Ch. de Rémusat avait lu sa pièce chez le directeur du *Globe* en février 1824. « Mérimée n'assistait pas à la lecture, mais il eut connaissance du drame, et ce nègre révolté, Timur, héros romantique et mélodramatique, ne serait-il pas l'ancêtre de Tamango[2]? »

On ne saurait douter que Mérimée ait subi ces influences ambiantes, mais elles ne lui fournissent nullement le sujet de la nouvelle et M. Trahard lui-même écrit : « L'on n'a pas encore découvert les origines de *Tamango*[3]. » Or, il existe dans *le Capitaine Singleton*, roman secondaire de Daniel De Foe, un épisode qui, lui, semble bien être la source cherchée[4]. Comme dans *Tamango*, nous avons une histoire de nègres révoltés. Le capitaine Singleton et ses hommes aperçoivent un navire désemparé qui vient sur eux. Pleins de méfiance, ils finissent cependant par l'aborder et y découvrent « plus de six cents nègres, hommes et femmes, garçons et filles, et pas un seul chrétien ou blanc à bord ». Il était de toute évidence que ces « diables noirs » avaient jeté l'équipage à la mer et ce n'est qu'à grand'peine que le capitaine retient ses honnêtes flibustiers dans leur vertueuse indignation de les massacrer tous. Il y réussit, cependant, grâce à William, le quaker pirate, personnage fort original et l'un des plus amusants de l'œuvre de De Foe.

Ce même William empêche aussi de mettre les nègres à la torture afin de les contraindre, bien qu'ils ne comprissent pas un mot d'anglais, à confesser ce qui s'était passé. Le quaker finit par convaincre le capitaine et son lieutenant que semblable méthode d'enseignement des langues vivantes manquerait d'efficacité pédagogique. Lorsque, plus tard, les nègres purent baragouiner un peu d'anglais, ils expliquèrent comment, odieusement maltraités, ils avaient fini par se révolter et massacrer leurs oppresseurs.

La nouvelle de *Tamango* est bien connue[5]. Rappelons-en brève-

1. Pierre Trahard, *la Jeunesse de Mérimée*, 2 vol. Paris, Champion, 1925 (vol. II, p. 77).

2. *Ibid.*, vol. I, p. 157.

3. *Ibid.*, vol. II, p. 77.

4. *The Life, Adventures, and Piracies of the Famous Captain Singleton*, by Daniel De Foe (Everyman Edition, p. 137 et suiv.).

5. *Mosaïque*, par Prosper Mérimée, éd. Calman-Lévy. Paris, 1888 : *Tamango*, p. 59 et suiv.

ment l'essentiel. Mérimée nous fait assister à la construction de *l'Espérance*, brick spécialement destiné à la traite des noirs, puis, avec le capitaine Ledoux, nous gagnons l'Afrique. Après des marchandages et des libations sans fin, Ledoux achète une cargaison complète de « bois d'ébène » à Tamango, guerrier fameux et vendeur d'hommes.

Sa femme, Ayché, ayant détourné son bras alors qu'il massacrait quelques misérables dépourvus de valeur marchande qui lui restaient pour compte, Tamango, que l'ivresse avait rendu furieux, ne se possède plus ; il offre Ayché à Ledoux, qui s'empresse d'accepter. Le lendemain, Tamango, dégrisé, se rend, plein de désespoir, à bord de *l'Espérance* pour racheter sa femme. On s'empare de lui, on le charge de fers et on l'emmène comme esclave. Pendant la traversée, Ayché, qui remplit « de hautes fonctions » auprès de Ledoux et n'est pas enchaînée, fait passer une lime à Tamango. Celui-ci, qui n'a rien perdu de son prestige auprès des noirs, prépare soigneusement la révolte et un beau jour les esclaves, soudain libérés, massacrent les blancs jusqu'au dernier.

Tamango, qui se vante de pouvoirs surnaturels, est maintenant sommé par ses compagnons de tenir sa promesse de les ramener chez eux : « Il parut enfin sur le tillac, affectant un calme qu'il n'éprouvait pas... Tamango examina la boussole pendant longtemps en remuant les lèvres, comme s'il lisait les caractères qu'il y voyait tracés ; puis il portait la main à son front et prenait l'attitude pensive d'un homme qui fait un calcul de tête. Tous les noirs l'entouraient, la bouche béante, les yeux démesurément ouverts, suivant avec anxiété le moindre de ses gestes. Enfin, avec ce mélange de crainte et de confiance que l'ignorance donne, il imprima un violent mouvement à la roue du gouvernail. »

« *L'Espérance* bondit sur la vague à cette manœuvre inouïe. » Deux mâts se brisent. Tamango profite du désordre indescriptible qui suit pour se barricader avec Ayché. Les nègres se désespèrent, puis s'enivrent, ayant découvert la cambuse. Longtemps ils dérivent. Sous la direction de Tamango, ils essaient en vain de s'enfuir dans le canot et la chaloupe ; les vivres s'épuisent, tous finissent par mourir de faim, à l'exception de Tamango que le chirurgien parvient à ranimer lorsqu'une frégate anglaise découvre *l'Espérance*. Tamango termine ses jours, cymbalier ivrogne et taciturne, dans un régiment colonial anglais.

Malgré l'identité du sujet, les ressemblances de détail ne sont pas extrêmement frappantes. Pourtant, lorsque William empêche les pi-

rates indignés de mettre les nègres en pièces, il leur fait remarquer qu'eux-mêmes eussent agi semblablement à la place des malheureux noirs, que ceux-ci « avaient été traités avec une suprême injustice lorsqu'on les avait vendus comme esclaves sans leur consentement et que la loi de nature autorisait leur conduite ». Dans la nouvelle de Mérimée, le gouverneur de Kingston, « qui était un homme humain » comme William, semble résumer le discours de ce dernier lorsqu'il fait remarquer aux planteurs de l'île, qui le voulaient pendre comme nègre rebelle, que Tamango « n'avait fait qu'user du droit légitime de défense ».

« Et puis ceux qu'il avait tués n'étaient que des Français », ajoute le gouverneur. Chez De Foe aussi, le négrier est un bâtiment français, croit-on.

Quant à la révolte, elle est provoquée dans les deux cas par des motifs semblables : « Il nous dit — c'est un nègre blessé guéri par William qui parle — que les blancs les traitaient barbarement et les battaient sans merci ; que l'un des nègres avait une femme et des enfants, dont une fille d'environ seize ans ; un blanc avait abusé de l'épouse du nègre, puis ensuite de sa fille, ce qui, dit-il, mit tous les noirs hors d'eux-mêmes, et le mari était dans une grande rage, ce qui irrita tellement le blanc qu'il menaça de le tuer ; mais la nuit le nègre, se trouvant libre, se saisit d'un gros gourdin, par quoi, nous fit-il comprendre, il voulait dire un anspect et, lorsque ce même Français (si c'était un Français) revint parmi eux... il lui fracassa la cervelle d'un seul coup ; puis, s'emparant de la clef avec laquelle on ouvrait les menottes dont les nègres étaient enchaînés, il en libéra une centaine. »

De même, c'est la jalousie, c'est la rage de savoir sa femme au pouvoir de Ledoux qui provoque la révolte du guerrier noir, mais tandis que, dans le roman, le blanc, irrité, menace seulement de mort sa victime, le capitaine, que est homme d'action, roue Tamango de coups après que celui-ci a effrayé Ayché par de mystérieuses paroles. Aussi, corrigeant la négligence de De Foe, chez qui, par un hasard inexpliqué, le nègre outragé « se trouve libre », Mérimée introduit le détail de la lime. Dans les deux versions, le porte-clefs est massacré dès le début, ce qui permet de libérer tout le monde.

La lutte qui suit comporte des actions d'éclat de la part des blancs. Chez De Foe, c'est surtout le canonnier qui se distingue et, grâce à lui, une partie de l'équipage parvient à s'échapper dans les embarcations, après une vaine tentative pour reprendre le navire. Chez Mérimée, le lieutenant meurt avec gloire et nous assistons à un duel épique et féroce entre Ledoux et Tamango.

Enfin, après la tentative malheureuse de ce dernier pour gouverner le navire, quelques mots seulement nous décrivent les mâts brisés « couvrant le tillac de débris et comme d'un lourd filet de cordages », tandis que le capitaine Singleton, ainsi qu'il sied à un vieux loup de mer, consacre un long paragraphe tout hérissé de termes techniques à détailler le labyrinthe que présente le gréement du bateau ivre.

Aucun des détails énumérés jusqu'ici ne constitue une preuve absolue de filiation et nous pouvons relever des divergences assez considérables, outre celles déjà mentionnées en passant : De Foe, qui tient à donner un air d'authenticité absolue à son récit, ne nous dit rien que le capitaine Singleton n'ait pu voir ou savoir, tandis que Mérimée raconte l'histoire comme si, du haut de quelque mystérieux Olympe, il avait pu tout contempler. Cela lui permet, en respectant l'ordre chronologique, de nous donner, au lieu d'un simple récit rétrospectif, une histoire vraiment dramatique. Chez De Foe, les nègres ne meurent pas de faim et une partie des blancs échappe au massacre ; Mérimée a ajouté à l'horreur de l'histoire. Enfin, l'on trouve dans *Tamango* une amère ironie, un certain réalisme, un exotisme sobre : « Il y avait des flûtes de roseau, des tambourins de bois, des balafos et des guitares faites avec des moitiés de calebasses », et presque de l'anthropologie lorsque sont décrites les sauvages coutumes africaines et les ruses grossières par lesquelles Tamango en impose à la crédulité superstitieuse des autres noirs.

Si Mérimée a tant ajouté de son cru, ne se pourrait-il pas qu'il ait aussi inventé à nouveau le sujet lui-même et que les ressemblances constatées soient purement fortuites? Cette hypothèse n'est guère plausible, car, si chacun des détails similaires ne démontre pas grand'chose, leur nombre constitue une forte présomption et, d'autre part, « il est prouvé que Mérimée n'invente rien, d'abord par manque d'imagination, ensuite par besoin de donner à son récit un air d'authenticité. Il choisit dans une chronique, une revue ou un journal un fait divers[1]. »

Il semblerait possible, enfin, que les deux anecdotes soient dérivées l'une et l'autre d'une troisième source commune que nous ignorons[2], ou encore que l'histoire soit parvenue indirectement de De Foe

1. P. Trahard, vol. II, p. 75.

2. La source de De Foe est indiquée (sans référence ni preuve à l'appui) dans *Studies in the narrative Method of Defoe* (*University of Illinois Studies in Language and Literature*, 1923, p. 145-146), par Arthur Wellesley Secord, comme se trouvant dans *Bucaniers* (sic) *of America*, par Exquemelin I (1771), p. 215 La

à Mérimée par l'intermédiaire de quelque *missing link*. Mais, si nous considérons l'étendue des lectures anglaises de Mérimée et que *le Capitaine Singleton* est un livre accessible, courant même, et de la plume d'un des romanciers anglais les plus connus, peut-être ne nous avançons-nous pas trop en affirmant qu'il ne saurait guère subsister de doutes.

Et nous pouvons remarquer, en terminant, que les divergences entre les deux textes, loin de s'opposer à l'hypothèse de la filiation, ajoutent à l'évidence interne, car toutes peuvent se justifier logiquement par des raisons esthétiques ou autres et sont un exemple de l'art avec lequel Mérimée savait utiliser ses sources. Il serait injuste d'écraser De Foe sous la comparaison, de ne pas tenir compte des dates et de lui reprocher d'avoir ignoré les prestiges romantiques de la couleur locale. Son récit, simple incident hâtivement jeté au cours du roman, est admirable de vraisemblance, grâce à la surabondance des détails précis, aux digressions mêmes, et à la richesse du vocabulaire marin. Il n'en reste pas moins que de cet épisode qui n'offre, malgré tout, qu'un intérêt purement anecdotique et où les noirs n'apparaissent que comme une foule anonyme et indistincte, Mérimée a su tirer un drame vraiment humain où domine l'inoubliable personnage de Tamango, brute sanguinaire, aux ruses élémentaires, mais qui atteint à la grandeur par sa dignité stoïque dans le malheur et sa tendresse envers Ayché, pour qui il se risque à bord de *l'Espérance* et à laquelle, mourant de faim, il réserve son dernier biscuit.

A. J. Roche.

première édition anglaise, faite d'après une traduction espagnole de l'original hollandais, parut en 1685. Voici le texte du passage, tiré d'une édition récente non datée (Swan Sonnenschein, London), *The Buccaneers of America*, by John Esquemeling, part. III, ch. VIII, p. 250 : « They have among them some few negroes, who serve them in quality of slaves. These happened to arrive there, swimming, after shipwreck made upon that coast. For being bound for Terra Firma, in a ship that carried them to be sold in those parts, they killed the captain and mariners, with design to return to their country. But through their ignorance in marinery, they stranded their vessel hereabouts ». Ce passage ne saurait être la source commune utilisée par De Foe et Mérimée, car il n'explique pas les ressemblances de détail et, s'il a véritablement inspiré De Foe, il ne lui a fourni tout au plus que le germe de son anecdote.

UNE CORRESPONDANCE : MICKIEWICZ, VICTOR COUSIN, CYPRIEN ROBERT

Le Collège de France, en 1840, était doté par Victor Cousin d'un enseignement de « langue et littérature slave ». Initiative opportune, où la science et le droit d'asile trouvaient leur compte, mais que le ministre n'eût sans doute pas songé à prendre, si les amis d'Adam Mickiewicz ne la lui avaient inspirée. Le projet venait d'un Français marié à une cousine du poète, Léon Faucher, le directeur du *Courrier français*[1]. Ce projet, le prince Czartoryski l'avait soutenu, Victor Cousin l'avait fait sien en dépit de la résistance du Conseil des ministres et des hésitations du roi, Ladislas Mickiewicz nous a rapporté comment il finit par être mené à bien, et Louis Leger nous en a rappelé à son tour, avec une malice un peu rude, les étapes principales : le rapport de M. de Salvandy, ce « tissu d'erreurs », et qui eût suffi, par l'ignorance qu'il découvrait, « à justifier la création du nouvel enseignement» ; le débat à la Chambre entre les députés Auguis et Denis ; la plaidoirie du baron de Gérando à la Chambre des pairs[2]. Il n'y aurait pas lieu de revenir sur ce sujet si quelques lettres de la bibliothèque Victor-Cousin, qui sont demeurées pour une part inaperçues[3], ne ramenaient naturellement notre attention sur cette période de la vie du poète et ce début officiel des études slaves dans notre pays.

Relisons la correspondance d'Adam Mickiewicz, d'octobre 1838 à avril 1840, avec sa femme, son frère François, le prince Adam, ses amis Ignace Domeyko, Bohdan Zaleski et François Faucher. Nous y apercevrons comme dans un miroir la vie de l'homme durant ces années décisives : les misères du logement de la rue du Val-de-Grâce, la « répugnance invincible » du Lithuanien pour le pavé de Paris, l'attirance de Lausanne et de Genève, où le débutant de Kovno se retrouverait professeur d'une Académie helvétique, après dix-neuf ans, pour enseigner les humanités devant un lac bleu (il prie sa femme « d'aller à confesse » pour intéresser le ciel à la réalisation de

1. Plus tard, en 1846, élu membre de la Constituante et de la Législative, deux fois ministre de l'Intérieur (en 1849 et en 1851), et membre de l'Institut dans la section d'économie politique ; mort en 1854.

2. Ladislas Mickiewicz, *Adam Mickiewicz, sa vie et son œuvre*, 2e édition. Paris, Savine, 1888, p. 179-196 ; Louis Leger, *Russes et Slaves, études politiques et littéraires*, 2e série. Paris, Hachette, 1896, p. 207-218.

3. M. Juljusz Kleiner a porté quatre de ces lettres à la connaissance des lecteurs polonais dans le *Przeglad współczesny*, V, n° 55, p. 267-271.

ce rêve), la naissance d'un fils, Céline en danger de mort, sa fille menacée d'un goitre (il l'imagine du moins) et « le projet slave » de Paris qui lui assurerait l'audience de l'Europe et l'aiderait ainsi à prendre en patience la ville que sa détresse d'émigré lui rendait si naturellement odieuse[1].

Victor Cousin, cependant, le philosophe qui, dans le *Livre des pèlerins polonais*, s'était vu qualifié naguère (en 1833) de « moulin vide » a donné corps à ce projet et s'offre à le réaliser.

Une lettre de Léon Faucher lui a fait pressentir l'acceptation du poète et l'enthousiasme de l'émigration polonaise[2] :

Courrier Français
Rue de Grenelle Saint-Honoré, nº 55
Hôtel des Fermes

Paris, le ..... 18..
[la date manque]

Mon cher Ministre,

Je reçois une réponse de Mickiewicz, qui acceptera avec reconnaissance dans le cas où il vous plairait de créer une chaire pour lui. On le presse, en ce moment, de prendre des engagements définitifs avec le petit gouvernement de Lausanne ; mais il est effrayé de l'instabilité de la démocratie helvétique et comprend d'ailleurs à merveille la mission qu'il lui serait donné ici de remplir.

Je n'ai pas voulu différer de vous donner cette bonne nouvelle, mais je ne serai pas en mesure, avant samedi matin, de vous porter la note que vous avez bien voulu me demander. Toute la Pologne exilée est dans la joie. Le prince Czartoryski se propose de vous porter les remercîmens de ses compatriotes. Il n'est personne qui ne doute que cette création vous fera le plus grand honneur.

Courage, donc, et n'ayez pas peur des 221.

Recevez la nouvelle assurance de mes sentimens dévoués et respectueux.

Léon Faucher.
41, rue Godot de Mauroy.

1. Adam Mickiewicz, *Correspondance*. Paris, les Belles-Lettres, s. d., p. 187-231, et notamment p. 187 (« Je te prierai d'aller tout de suite à confesse à cette intention »); p. 189 (« Dieu aidant, nous nous arracherons de Paris »); p. 193 (« ... ici nous sommes entourés d'une steppe morale sans fin »); p. 217 (« Il y a espoir qu'on me donnera à Paris la chaire des *littératures slaves*, mais... j'hésite parce que j'ai pris Paris en grippe »).

2. Bibliothèque Victor-Cousin, Correspondance, tome 15, F° 463, n° 1888.

Mais le ministre, comme il se doit de le faire, pose courtoisement ses conditions : « Votre présence à Paris, écrit-il au poète le 10 avril 1840, sera déjà par elle-même un événement d'une assez grande signification politique. Mais je dois songer, et je ne songe qu'à la science et à la littérature. C'est une œuvre de littérature que je me propose, et rien de plus. Je vous parle ici, Monsieur, comme un honnête homme à un honnête homme. Les Polonais forment à Paris un parti qui excite à bon droit les sympathies généreuses de la jeunesse. Ces sympathies s'attachent naturellement à vous ; mais je désire vivement que le ton de votre enseignement, en confirmant la haute estime qui vous est due, maintienne à l'établissement de la chaire nouvelle le caractère tout littéraire qui lui appartient. Je me flatte que vous me comprenez, Monsieur, et que vous prenez en bonne part mes scrupules : ils me sont dictés par mes devoirs[1]. »

De la réponse à cette lettre nous ne connaissions jusqu'à ce jour que les plaisantes conditions dans lesquelles elle fut rédigée : Mickiewicz était à sa table en un grand embarras, venant de gâcher sept ou huit feuilles de papier ; son ami Melegari, le futur ministre des Affaires étrangères à Rome, le surprenant tout embrouillé dans ce langage officiel, lui avait dit : « Passez un moment auprès de votre femme », et il avait écrit la lettre que le poète s'était contenté de prendre pour la recopier en souriant. C'est l'original de cette « copie » que les archives de Victor Cousin nous ont conservé à la Sorbonne[2] :

Monsieur le Ministre,

Je viens de recevoir la lettre que vous avez bien voulu m'adresser au sujet de l'institution d'une chaire de littérature slave, à laquelle vous me faites l'insigne honneur de m'appeler.

Le caractère d'une telle chaire, comme vous l'avez très bien observé, Monsieur le Ministre, ne saurait être que purement littéraire, et la position du titulaire, quelle qu'elle soit, ne pourrait altérer la nature de l'enseignement sans en fausser le but.

Pour ce qui me regarde personnellement, je vous répondrai, Monsieur le Ministre, avec autant de franchise que vous avez mis de bienveillance en m'écrivant. Je suis à Lausanne professeur ordinaire ; le gouvernement du canton, usant en ma faveur

1. Lettre reproduite par Louis Leger dans ses *Russes et Slaves...*, 2e série. Paris, 1896, p. 210-211.

2. Bibliothèque Victor-Cousin, Correspondance, tome 26, F° 945, n° 3510.

des pouvoirs que la loi lui accorde dans certains cas, m'a assuré dans le pays et dans l'académie une position régulière et inamovible. Je crois, Monsieur le Ministre, devoir conserver ma place actuelle jusqu'à ce que l'établissement de la chaire projetée et la possibilité d'avoir en France une position analogue à celle que j'occupe ici ne me mettent à même de prendre une résolution définitive. Le gouvernement de ce canton, dont l'estime m'est chère, en apprenant l'objet de l'enseignement que vous aurez créé et l'appel formel auquel vous me donnez, Monsieur le Ministre, le droit de m'attendre, comprendra alors les motifs de ma nouvelle expatriation.

Veuillez bien, Monsieur le Ministre, agréer les sentiments de ma reconnaissance et l'assurance de ma haute considération.

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Adam Mickiewicz

Lausanne, ce 15 avril 1840.

Il nous suffit de la date du 15 avril pour récuser celle du 10 mars 1840 que les éditeurs de la correspondance attribuent à la lettre où Mickiewicz écrit à Léon Faucher : « Mon cher Monsieur Léon, j'ai répondu déjà à M. Cousin. Je regrette que vous n'ayez pas lu ma lettre. Il craint mes instincts de Polonais et de réfugié ; il a eu soin de me déclarer que cette chaire doit avoir un caractère littéraire. Je n'ai jamais eu le projet de faire de la politique en slavon ; je crois qu'un professeur n'est bon à autre chose qu'à faire des leçons ; mais je n'ai pas dit à M. Cousin cela. Je l'ai rassuré sur ce point, quoique d'une manière très réservée... » Cette lettre doit être considérée, de toute évidence, comme écrite après celle du 15 avril et avant celle du 25 mai, où nous lisons : « Je prévoyais bien le rôle que le russe devait jouer parmi les littératures slaves. On lui a fait la part du lion ; c'est pourquoi j'ai été très réservé dans ma réponse au ministre. J'entends accepter cette place en ma qualité de professeur de littérature, de savant, de cuistre ». La date du 10 mai est la plus vraisemblable[1].

L'exposé des motifs fut probablement établi au lendemain de la réception par Victor Cousin de la lettre de Mickiewicz : il porte la date du 21 avril. La discussion du projet par les Chambres eut lieu le 18 juin à la Chambre des députés et le 7 juillet à la Chambre des pairs. Mais le ministre tardait à prendre l'arrêté décisif qui devait

1. *Przeglad współczesny*, V, n° 55, p. 268, note 4.

consacrer la fondation du nouvel enseignement, et le prince Czartoryski, au début du mois d'août, lui rappelait discrètement les titres de son candidat[1] :

Paris 5 août 1840.

Monsieur,

Mickiewicz, auquel j'ai fait part de la dernière conversation que j'avais eu l'avantage d'avoir avec vous à son sujet, me confirme, dans une lettre que je viens de recevoir de sa part, ce que je savais du reste, et que je m'étais empressé de vous dire, savoir : qu'il parlait le russe comme le polonais, et qu'il était parfaitement au fait de la langue et de la littérature bohême. Il a même fait un voyage et séjourné à Prague, pour y faire une connaissance personnelle avec les littérateurs les plus distingués de la Bohême. Connaissant ces trois dialectes, Mickiewicz approfondira facilement la littérature servo-illyrienne, dont il s'est déjà occupé.

Il m'envoie l'article qu'il a publié dans un écrit périodique sur les poésies de Pouschkine, et me demande de vous le communiquer. « Non, me dit-il, que cet article n'ait aucun mérite littéraire, mais pour faire juger M. le Ministre dans quel esprit je donnerais mon cours. » Mickiewicz attend l'invitation officielle que vous proposez de lui faire. Les événements qui viennent de se développer rendent, dans ce moment même, sa nomination encore plus convenable. Je crois pouvoir garantir que, dans aucun cas, vous n'aurez lieu de la regretter.

Veuillez, Monsieur le Ministre, agréer l'assurance de ma haute considération.

Czartoryski

Le baron de Gérando, dans son rapport à la Chambre des pairs, avait exprimé l'espoir que le Collège de France deviendrait le « Collège Européen », et l'on ne peut s'empêcher, à lire la nouvelle lettre de Mickiewicz à Victor Cousin, en date du 16 août[2], de cons-

1. Bibliothèque Victor-Cousin, Correspondance, tome X, F° 325, n° 1445. Cette lettre a déjà été reproduite par Barthélemy Saint-Hilaire, dans *M. Victor Cousin, sa vie et sa correspondance*, III. Paris, 1895, p. 358-359.

2. Bibliothèque Victor-Cousin, Correspondance, tome 26, F° 955, n° 3511, lettre déjà reproduite dans l'ouvrage cité de Barthélemy Saint-Hilaire, III, p. 359-360.

tater que le poète avait été particulièrement sensible à cette formule :

Monsieur le Ministre,

La chaire de littérature slave étant définitivement établie, si vous voulez bien, Monsieur le Ministre, donner suite au projet de m'y appeler, vous me trouverez maintenant prêt à me mettre à la disposition du gouvernement. Je vois de nouveaux motifs d'accepter cette place, dans l'intérêt que vous daignez, Monsieur le Ministre, prendre à ma nomination, ainsi que dans l'objet de l'enseignement proposé, dont l'importance, vivement sentie par mes compatriotes, commence à être appréciée par les savants de tous les pays.

Vous n'ignorez pas, Monsieur le Ministre, quelle sensation avait produit [*sic*] dans l'étranger votre projet de fonder une chaire slave à Paris. Les littérateurs du Nord regardent cette institution comme très importante pour leurs pays ; ces pays, d'après les nouvelles que nous en recevons, apprennent avec un vif intérêt que leur idiome est enfin mis au rang des langues savantes, et va être enseigné dans la plus célèbre des Universités de l'Europe. Malgré la diversité des opinions et des intérêts qui divisent nos races, Votre création, Monsieur le Ministre, grâce à son caractère purement littéraire, répond aux sympathies éclairées des Polonais, aussi bien qu'à celles des Bohêmes et des Russes. Tous les Slaves dans cette occasion se réunissent, j'en suis sûr, dans un commun sentiment de reconnaissance pour le Gouvernement de Sa Majesté.

Comme Polonais, je suis très flatté d'être appelé le premier au poste de représentant littéraire de nos nationalités auprès de la jeunesse de Paris. Il me serait doux de pouvoir reprendre les études auxquelles j'avais consacré une partie de ma vie et qui n'ont jamais cessé de m'occuper. Je serais heureux d'être employé au service d'une nation qui nous est chère à tant de titres, et de répondre au vœu d'un gouvernement auquel j'ai de grandes obligations personnelles.

Il m'a fallu des motifs aussi puissants pour me déterminer à abandonner ma position actuelle avec tous les avantages qui y sont attachés et que je dois à la bienveillance toute particulière du gouvernement du pays de Vaud. Quant à l'époque de l'ouverture de mon cours, il m'est encore impossible de la pré-

ciser. J'aurai à faire un long voyage avec une famille nombreuse. Des obstacles imprévus pourraient retarder mon arrivée à Paris. Dans tous les cas, je serai à mon poste avant le terme fixé par la loi.

Vous m'excuserez, Monsieur le Ministre, d'être entré dans des détails qui me sont personnels, j'y ai été encouragé par les termes bienveillants de votre correspondance.

Veuillez bien, Monsieur le Ministre, agréer les sentiments de ma reconnaissance et l'assurance de ma haute considération.

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Adam Mickiewicz

Lausanne, le 16 août 1840.

L'arrêté tarde encore à sortir. Des esprits chagrins ont dû soulever des objections de forme. La naturalisation ne serait-elle pas nécessaire? Léon Faucher intervient à nouveau auprès de Cousin[1] :

Mon cher Ministre,

On m'assure que la naturalisation n'est pas nécessaire pour le Collège de France. Rossi ne s'est fait naturaliser que lorsqu'on a voulu l'appeler à l'École de droit. M. Mohl n'était pas naturalisé quand on l'a fait professeur. Vous pourriez, je crois, d'après ces précédens, proposer immédiatement au Roi la nomination de Mickiewicz. Vous n'aurez pas de combat à soutenir, si je vois bien la situation. Faut-il en parler à M. Thiers et prévenir Rémusat ainsi que Viviers? Parlez-moi de tout cela, je vous prie, avant peu...

A vous de cœur.

Léon Faucher

Lundi, 31 août.

La lettre du 30 septembre, qui est la dernière de la collection Victor-Cousin[2], n'est que l'accusé de réception par le bénéficiaire de l'arrêté qui le charge du nouveau cours au Collège de France. Elle est en tout conforme aux règles du genre officiel :

Excellence,

J'ai reçu la notification de l'arrêté par lequel V. E. me charge

1. Bibliothèque Victor-Cousin, Correspondance, tome 15, F° 463, n° 1889.
2. Bibliothèque Victor-Cousin, Correspondance, tome 26, F° 945, n° 3512, reproduite par Barthélemy Saint-Hilaire, *ouvr. cité*, III, p. 360-361.

de l'enseignement de la littérature slave au Collège de France. Je sais que c'est à la sollicitude et à la bienveillance que V. E. a montrées à mon égard que le gouvernement français, en dehors de toute autre considération, a déféré, en m'appelant à cet honneur, et je ne croirais pouvoir mieux témoigner des sentiments de reconnaissance qui me lient à V. E. qu'en me consacrant de ce moment à justifier la protection qu'Elle a bien voulu m'accorder et à en mériter la continuation.

J'attendais seulement que ma démission des fonctions de professeur à Lausanne fût acceptée par le Gouvernement du canton de Vaud pour pouvoir annoncer à V. E. que je suis dès aujourd'hui aux ordres du Gouvernement français, et me hâte de me mettre à la disposition de V. E.

J'ai l'honneur d'être avec la plus haute considération de Votre Excellence

le très humble et très obéissant serviteur.

Adam Mickiewicz.

Lausanne, ce 30 septembre 1840.

Le 22 décembre, Adam Mickiewicz inaugurait son enseignement au Collège. Un enseignement qu'il savait le dépasser, mais qu'il tenait à honneur d'assurer dans la mesure de ses forces. Un enseignement fait d'impressions et de souvenirs, et presque sans instruments de travail. M. Aleksander Wojtecki en a récemment dégagé la substance en ce qui concerne les littératures slaves, et M. Henryk Batowski s'est appliqué à inventorier la bibliothèque du poète[1]. Il n'est pourtant pas, sur ce point, de jugement plus saisissant que celui de Mickiewicz lui-même : « Ce que j'avais senti et observé pendant mon séjour dans divers pays slaves, ce que j'avais retenu de mes anciennes études sur leur histoire et leurs littératures, ce qui surtout était entré en moi de l'esprit qui anime actuellement ces peuples : voilà tout ce que je possédais ; je le partageais avec mon auditoire. » Et il disait une autre fois : « Chaque leçon ressemble à une bataille ; Dieu seul sait si le dénouement en sera heureux. » Et une autre fois encore : « A chaque mouvement de ma pensée, je sens le poids de ma chaîne comme vous en entendez le bruit. » Le génie poétique, en cette époque romantique, eût peut-être suffi à

1. Aleksander Wojtecki, *Piśmiennictwo słowiańskie w świetle wykładów paryskich Adama Mickiewicza*, I, Warszawa, 1933, « Bibljoteka Polska » ; Henryk Batowski, dans le *Bulletin de l'Académie polonaise des sciences et des lettres*, 1933, p. 15-18.

combler les lacunes dont le maître avait conscience, et jamais un auditoire ne fut dans une disposition d'esprit plus adéquate à celle du maître. Les premiers cours devaient être en effet relativement substantiels et mesurés, encore que l'éloquence et l'ardeur nous en semblent aujourd'hui bien désuètes. Mais, par la suite, cédant de plus en plus à l'exaltation du milieu et s'abandonnant davantage à son élan mystique, Adam Mickiewicz réservait à cet auditoire des surprises que Victor Cousin, quelques conditions qu'il eût posées, n'aurait su prévoir : un jour, il faisait distribuer à ses auditeurs un Napoléon lithographié pleurant sur la carte de l'Europe ; le baron d'Avril, suivant la légende, tombait à ses pieds en lui baisant les mains ; des proscrits polonais se levaient et criaient : Vive la Pologne ! cependant qu'un grand Anglais, qui demeurait assis et silencieux, pressait en pleurant son chapeau contre sa poitrine[1] ; il devenait l'interprète des illuminations de Towiański ; il enseignait le messianisme, et les littératures slaves étaient bien loin.

Des trublions n'avaient pas manqué de porter l'écho de ces nouvelles jusqu'aux Chambres et, le 9 juillet 1844, M. de l'Espinasse interpellait Villemain sur le cas de ce professeur « admis au Collège pour y enseigner une science » et qui « s'occupe d'une religion nouvelle qu'il professe au grand scandale de la population de Paris[2] » ; il attaquait en même temps, par allusion et sans les nommer, deux autres professeurs que nous découvrons aisément (Michelet et Quinet). Le ministre faisait face à l'interpellation et repoussait avec force « des accusations dirigées contre un étranger, contre un absent, contre un poète » ; mais, au mois de mars 1845, Adam Mickiewicz prenait un congé tout en gardant les deux tiers de son traitement. Cyprien Robert s'offrait à le suppléer, quelques mois plus tard, en se présentant au poète sous l'égide de Cousin, qui n'était plus ministre, mais demeurait le fondateur de la chaire[3] :

Monsieur,

La chaire de langues et de littératures slaves vous ayant eu pour fondateur, il est naturel que vous en surveilliez les intérêts, et qu'on doive s'adresser à vous afin d'obtenir votre adhésion préalable et votre appui pour toute démarche relative à cette chaire.

Telle est, Monsieur, la raison qui me détermine à vous écrire ceci, et à solliciter de vous une entrevue. Le cours de littéra-

1. Ladislas Mickiewicz, *ouvr. cité*, p. 201 et 208.
2. *Moniteur universel* du 10 juillet 1844, p. 2115-2116.
3. Bibliothèque Victor-Cousin, Correspondance, tome 33, F° 1165, n° 4330.

ture slave ayant été suspendu, et M. Mickiewicz ne paraissant pas devoir encore cette année remonter dans sa chaire, je désirerais être autorisé à occuper sa place comme suppléant, jusqu'à ce qu'il lui fût de nouveau possible de reprendre le cours de ses leçons. J'ai l'intention de m'entendre pour cela avec M. Mickiewicz lui-même. Mais je désirerais autant que possible aller le trouver de votre part, et comme recommandé par vous. C'est dans ce but que je viens solliciter de vous un moment d'entretien, pour connaître vos intentions à ce sujet et tâcher de m'y conformer.

Daignez agréer, Monsieur, l'expression de la haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être votre serviteur.

Cyprien Robert
23, rue Cassette
11 novembre 1845

Cyprien Robert prenait là une initiative qui devait tirer Mickiewicz d'embarras en maintenant son nom sur l'affiche du Collège jusqu'en 1851. Cependant il n'en devait jamais être absous par la famille du poète : « être nul, qui prônait la reconstitution de l'Empire de Byzance », note Ladislas dans ses souvenirs[1]. L'homme, de fait, était modeste, mais distingué : c'est lui qui devait, le premier, de 1845 à 1857, organiser un enseignement méthodique où les Slaves des Balkans, il est vrai, tiennent une place un peu exclusive, mais qui abonde en aperçus précis sur la situation politique et sur l'avenir de tous les Slaves en général. Voyageur intrépide, à la fois collaborateur de la grave *Revue des Deux Mondes* et le plus original des bohèmes, Cyprien Robert est le Français qui, vers le milieu du siècle dernier, a le mieux initié son pays à la connaissance du monde slave[2].

André Mazon.

1. Ladislas Mickiewicz, *ouvr. cité*, p. 217.
2. Son œuvre essentielle est : *Le monde slave, son passé, son état présent et son avenir*. Paris, 2 vol., 1852.

CHRONIQUE

M. Werner Sulge a bien voulu s'inscrire parmi les « amis de la *Revue de littérature comparée* », renouant ainsi une chaîne que la « crise » avait un peu relâchée depuis que miss G. Ilksen faisait à notre périodique la même gracieuseté.

Mélanges offerts à Henri Hauvette. — *A Henri Hauvette, à l'occasion de son élection à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et de sa quarantième année d'enseignement universitaire, ses collègues, ses disciples, ses amis.* Telle est l'épigraphe du volume des *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature* (Paris, Les presses françaises, 1934, 846 pages in-8°) qui vient de nous enrichir, en confirmant la belle tradition universitaire qui unit les maîtres et les élèves dans des sentiments d'estime et d'amitié.

La fête, en soi, fut fort simple : le *festeggiato* l'avait voulue telle ; l'événement lui a donné raison. Le décor était une salle de cours, d'ailleurs charmante, au siège même de l'Institut d'études italiennes, rue de l'École-de-Médecine. L'assistance ne se composait que d'anciens élèves, de collègues et de très proches amis. Les discours furent peu nombreux ; quand eurent parlé M. Jeanroy, M. Henri Bédarida, qui, avec M. Ferdinand Boyer, avait eu l'extrême mérite de l'organisation ; quand M. Sébastien Camugli eut prononcé quelques mots à son tour, au nom de l'Association des professeurs de langues vivantes — alors M. Henri Hauvette, familièrement, délicieusement, se mit à causer. Si les auditeurs n'avaient pas connu ses travaux, ses mérites, son admirable carrière, ce n'est pas lui qui les aurait renseignés à ce sujet. Il raconta seulement comment il était venu aux études italiennes : et ce fut un régal. Tout fut discret, délicat — émouvant.

Reste un souvenir qui ne s'effacera dans aucune mémoire ; et le gros ouvrage qui, maintenant, est arrivé, dans les principales villes européennes, chez les souscripteurs. Car la première remarque à faire à son sujet est celle-ci : si les Français sont en grande majorité,

comme il est naturel, les autres nations sont largement représentées dans la liste initiale : Italiens, Anglais, Américains y figurent en abondance ; il n'est guère de pays de culture qui n'ait contribué à ce savant hommage, en la personne d'un ou de plusieurs de ses fils.

Le contenu est extrêmement varié. Les études philologiques y sont peu nombreuses ; mais les études littéraires sont, au contraire, abondantes et du plus vif intérêt ; elles vont depuis les poètes du « dolce stil nuovo » jusqu'aux contemporains, Marino Moretti, Don Sturzo, Amo d'Alba. Le goût des collaborateurs s'est porté de préférence sur le XVIII^e^ et sur le XIX^e^ siècle, qui occupent une place prépondérante. L'humanisme, la période dantesque ont aussi suscité des contributions : mais c'est incontestablement le moderne qui sollicite surtout les érudits de notre temps.

La littérature comparée est trop largement représentée pour que nous ne nous en réjouissions pas ; on trouvera, à notre rubrique bibliographique, le détail des travaux qui lui appartiennent. Ils reflètent, dans l'ensemble, l'histoire de deux pays qui n'ont pas cessé d'exercer l'un sur l'autre une influence profonde ; et ils reflètent encore la vitalité et l'originalité de la littérature italienne, qui a fourni tant de thèmes et tant de formes au monde entier.

Les articles sont peu étendus : c'était la loi ; heureuse loi, puisqu'elle nous a valu non moins de substance et moins de mots. Les auteurs vont depuis les noms les plus connus et les plus révérés jusqu'aux noms de ceux qui ont encore devant eux tout l'avenir. Il n'en est guère qui n'apporte un texte inédit, une observation ingénieuse, une précision souhaitée, ou qui ne pose un problème : ou nous nous trompons fort, ou ces *Mélanges* seront souvent repris sur les rayons de bibliothèques.

Mais ce qu'on regardera sûrement avec une affection admirative, c'est, après le portrait d'Henri Hauvette, saisissant de vérité et de vie, la bilbliographie des ses travaux. Qu'elle est éloquente, sans une phrase ! Elle commence à 1891 ; c'était un discours de distribution des prix ; non pas banal, puisqu'il avait pour sujet *le Professeur de grec de Pétrarque et de Boccace* : déjà s'affirmait, chez le jeune professeur au lycée de Chartres, la vocation qui devait le conduire si loin. Elle s'enfle d'année en année, cette bibliographie imposante ; elle montre que, par des comptes-rendus, par des articles, à peu près toute la matière italienne a été abordée, prose et poésie, érudition et art ; elle se charge, par moments, d'ouvrages décisifs, connus désormais de tous. L'enseignement n'y est pas oublié, certes : les rapports sur l'agrégation d'italien rappellent, à côté d'études pédagogiques, cette partie de l'activité du professeur de Sorbonne qui n'est ni la plus facile ni la moins féconde. Quelle trace laissée sur le che-

min de la vie ! Quelles connaissances à pleines mains offertes à tous les esprits de bonne volonté, depuis les essais du début jusqu'à la huitième édition de *l'Histoire de la littérature italienne* ! Quelle générosité dans le labeur ! Elle n'est pas close, cette longue liste, pour notre plus grand profit et pour notre plus grand plaisir ; mais comment ne pas l'admirer, telle qu'elle est? M. Hauvette est trop modeste pour en être fier ; mais ses collègues, ses amis, ses disciples sont fiers de lui. P. H.

Publications récentes. — « Le labeur scientifique, en nos temps agités, doit avant tout se rattacher à la vie » : ce point de vue, annoncé dès la préface d'une collection de ballades allemandes par M. von Münchhausen (*Sammlung deutscher Balladen von Bürger bis Münchhausen*. Halle, Niemeyer, 1934), aurait beaucoup surpris l'Allemagne « objective » de jadis. Il va sans dire que l'introduction insiste sur l'étroit accord entre l'esprit authentique de la ballade — à la rigueur différenciée de la romance, et intégralement opposée à la rhapsodie — et le génie populaire : ce qui n'empêche pas l'Écossais *Edward* de Percy et la « welche » *Religieuse* de Hölty de frayer la voie à *Lenore* — et les lecteurs de Bürger de se souvenir de la première préface des *Gedichte* : « Je dois confesser ouvertement que j'ai emprunté à des langues étrangères le contenu de quelques-uns des poèmes... Si cela fait tort à l'originalité [non, mais à la spontanéité raciale], Shakespeare non plus, etc... » Il va de soi, par ailleurs, que Chamisso, ancien page de Louis XVI, occupe une place distinguée dans un recueil extrêmement compréhensif, dont l'ensemble et la variété, démentant sans doute certaines affirmations préalables, attestent qu'un peuple peut fort bien annexer, grâce à une forme qui lui agrée, des thèmes d'inspiration accourus des quatre coins du ciel.

Avec une discrimination très juste de ce que signifie, à diverses époques, la connaissance des classiques latins, M. H. B. Lathrop met à notre disposition un précieux répertoire des traductions anglaises des classiques de 1477 à 1620 (*Translations from the Classics into English from Caxton to Chapman*. University of Wisconsin Studies in Language and Literature, nº 35) ; et si Caxton est, là, au point de départ, c'est Érasme qui se trouve dès le deuxième chapitre au centre le plus efficace, puisque avec lui la sagesse des Anciens devait faire mieux qu'orner simplement l'esprit des modernes. D'autres énergies et, on peut le dire, des « mystiques » différentes l'emportent ensuite, qui libéreront une sorte d'*anti-humanisme* des volontés et des pensées, et la déférence érasmienne à tant de valeurs latines et grecques devra s'accommoder d'autres

raisons de vivre. Des tables soigneuses rendent aisée la consultation du volume : ajouter à l'une d'elles, p. 339, le volume de M. Fr. L. Schoell, déjà représenté par des articles, *l'Humanisme continental en Angleterre...*

Fort équitablement, M. J. W. Spargo veut remettre dans son vrai jour la « légende » de Virgile, ou plutôt ramener à l'unité de la *magie* la singulière survie dont le Mantouan fut doué jusqu'au delà de la Renaissance : des illustrations intéressantes accompagnent de la façon la plus ingénieuse des glanes multiples, que renforcent près de 150 pages de notes. Il n'est pas douteux que le moyen âge n'ait — plus encore que ne l'avait dit Comparetti — mis Virgile au nombre des plus puissants nécromans (*Virgil the necromancer : studies in Virgilian legends.* Cambridge, Harvard University Press, 1934) : mais la raison de cette transformation ne serait-elle pas — comme pour Moïse dans une tradition similaire — que Virgile passait pour avoir prédit Jésus-Christ dans son *Églogue* et représenté dans *l'Énéide* une *ascension chrétienne*?

Rien de plus satisfaisant, pour qui connaît les dangers d'une interprétation trop « réaliste » des œuvres d'art, que le recueil de M. E. E. Stoll (*Art and Artifice in Shakespeare : a study in dramatic contrast and illusion.* Cambridge University Press, 1933) et que l'intention qui y préside et qu'aide à renforcer un choix d'épigraphes préalables. L'art créateur d'illusion, non de vraisemblance, une force de suggestion émanant d'un maximum d'harmonie dans *Othello*, *Macbeth* ou *Hamlet*, des exigences critiques d'un autre ordre écartées au bénéfice de cette sorte de magique coup d'État : l'auteur de *Literature no Document* est admirablement à son aise pour faire sa démonstration avec le répertoire shakespearien. Qu'il y ait, dans cette attitude excellente, une part de « relativité » malgré tout, et que la détermination d'éléments hybrides, dans Shakespeare, conserve sa valeur explicative, il n'en faut pas douter ; la longue aventure de la critique shakespearienne ne pouvait manquer de s'augmenter — après le « sauvage ivre », le génie inspiré, le rêveur ou le réaliste, l'acteur-auteur — du « créateur d'atmosphère » : et il est heureux que de Minnesota nous vienne cette mise au point.

Elle a déjà trouvé place dans *A Companion to Shakespeare Studies*, où MM. Granville-Barker et G. B. Harrison (Cambridge University Press, 1934) rassemblent, de divers collaborateurs qualifiés, quinze études augmentées d'appendices qui passent en revue divers aspects de cette formidable complexité : Shakespeare, son œuvre et sa renommée. Tenant le milieu entre l'information érudite et l' « essayisme », la plupart des contributions réunies par les

soins des éditeurs — qui figurent aussi parmi les auteurs, heureusement — ne négligent pas le point de vue comparatiste, appelé par la nécessité du sujet.

Ce n'est pas l'un des moins curieux différents actuels, entre historiens des idées et des modes, que le recours de beaucoup d'entre eux au *baroque* dominant, alors que d'autres ne font appel à cette variété de « style » que pour quelques formes d'art, et à la rigueur de littérature. Lire côte à côte le premier volume de M. J. Aynard sur *le Bourgeois français* (Paris, 1934) et l'enquête de M. Arnold Hirsch, *Bürgertum und Barock im deutschen Roman* (Frankfurt a. M., Baer, 1934), c'est, bon gré mal gré, opposer une prudente synthèse appuyée sur d'innombrables analyses de détail à une « construction » presque aussi « en l'air » que les fameux castels des enchanteurs. En France, au XVII^e siècle, M. Jourdain est sans doute *baroque* dans certaines prétentions, et Pourceaugnac ne l'est pas moins dans plusieurs de ses comportements : ce qui n'empêche pas, pour des Français de bourgeoisie comme de noblesse, l' « honnête homme » d'être un type recommandable de sociabilité. Leurs contemporains d'outre-Rhin, au contraire, paraissent de plus en plus mal à l'aise dans des formes auxquelles ils n'adhèrent pas, faux grand air, « galanterie » ou « pastorale », aventure ou romanesque : serait-ce, comme l'insinua M. Steinhausen, que seul le *Grobianus* leur convient? En tout cas, la bibliographie romanesque fournie par M. Hirsch vient à l'appui de ses présentations, même si Grimmelshausen et Weise en sont exclus. Et il va de soi que, si le point de vue « comparatif » intervenait dans ses inventaires, la dépendance à l'égard de modes étrangères apparaîtrait bien souvent.

Le Kokinshû, « monument poétique de Heian » au X^e siècle de notre ère, est présenté par M. G. Bonneau avec le même luxe et la même allégresse que nous avons signalés antérieurement (*Revue*, 1933, p. 754). Les trois volumes, auxquels un quatrième fera suite (Paris, Geuthner, 1933 et 1934), comprennent une Préface de Ki No Tsurayuki, une anthologie répartie entre *Nature*, *Amour*, *Circonstances*, et des textes en caractères japonais et transcription occidentale.

Admirons l'activité et les moyens de l'Institut français de Washington : ce qu'il publie sous le titre modeste de *Cahier VII* (The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1934) n'est pas moins qu'un bel et grand in-8° illustré, où J. Bennett Nolan reconstitue jour par jour, du 13 juin 1777 au 9 septembre 1825, *Lafayette in America day by day*. Rien n'est émouvant comme ces éphémérides, surtout pour ceux qui ont visité Valley Forge ou qui ont fait état de la visite à Brooklyn, dont le petit Walt Whitman demeura émerveillé.

De la même inspiration, mais avec tout l'humour et le sens biographique nécessaires, procèdent le *Honest John Adams* de M. Gilbert Chinard (Boston, Little Brown, 1933) et surtout son livre III : *la Découverte de l'Europe.* Il y a là, pour John Adams à Paris et à Londres, ce qu'on pourrait appeler « de l'éternel » dans la psychologie comparée, donc dans la diplomatie, qui est saisi et présenté avec autant de finesse que de vigueur et d'exactitude.

Par des rapprochements parfois ingénieux avec la littérature, le manuel intitulé par M. F. C. Lonchamp *l'Art européen du XII^e^ au XX^e^ siècle* (Lausanne, librairie des Bibliophiles, 1934) mérite une mention dans notre chronique : il s'agit nettement, dans chacune des grandes subdivisions de l'ouvrage, d'ensembles qui dépassent les compartimentages nationaux. Quelques termes, celui d' « art galant » par exemple, devraient être expliqués *selon leur temps ;* les paragraphes consacrés à Lope de Vega p. 125, à Balzac p. 214, à Ibsen p. 219, laissent quelque déception. Mais, s'il s'agit de montrer une certaine cohésion de tendances entre manifestations artistiques et intellectuelles d'époques caractérisées par un « style », ce dense volume illustré de près de 300 pages peut rendre d'incontestables services.

Travaux en cours. — M. Lucien Cattan étudie *Montaigne et les classiques anglais.*

M. Mac Sweeney a entrepris de vastes recherches sur *les Irlandais en France ;* M. H. Roddier sur *J.-J. Rousseau et l'Angleterre.*

M^lle^ Loukatchévić retracera *la Fortune de Molière en Yougoslavie ;* M^lle^ D. Christico, *la Fortune d'A. Manzoni en France ;* M^me^ Nicolau *l'Influence féminine dans la culture française en Roumanie ;* M. Mac Lean considère *Gobineau et Kipling,* M. G. S. Combe *Sainte-Beuve et l'Angleterre.*

M. Claudius Grillet achève deux ouvrages, l'un sur *la Bible dans Lamartine,* l'autre sur *le Diable dans la littérature au XIX^e^ siècle.*

Les Vivants et les Morts. — M. H. Buriot-Darsiles a fait, le 5 mai, à la *Société Dante Alighieri* de Paris, une conférence sur *Un Germain amoureux de Rome : Waiblinger.*

M. W. Harvey-Jellie, professeur au Presbyterian College de Mc Gill University de Montréal, auteur de plusieurs travaux de littérature comparée, a reçu la médaille de l'Académie française.

Les *Anales de la Universidad de Chile* ont consacré leur numéro du troisième trimestre de 1933 à célébrer Alonso de Ercilla et son poème fameux, *La Araucana* (año XCI, n^o^ 11, 3^e^ serie). Le chantre épique de la conquête chilienne naquit il y a quatre cents ans : l'oc-

casion était bonne pour rappeler sa gloire. Des articles de nature diverse composent ce numéro : Samuel A. Lillo, *Canto a Ercilla;* Ricardo Baeza, ambassadeur d'Espagne au Chili, *El 4º Centenario de Ercilla;* Agustín Edwards, *Viajes de Ercilla*, discours prononcé au Club de la Unión à l'occasion de la même célébration ; Luis Galdames, *El carácter araucano en el Poema de Ercilla;* Mariano Latorre, *Ercilla, aventurero de la conquista;* A. Segura, *En el cuarto centenario del nacimiento de Ercilla;* Al. Bunes, *Visión de Ercilla.*

Dans *les Langues méridionales* (janvier-mars), C. Pitollet, sous le titre *le Centenaire d'Ercilla*, rappelle opportunément les mentions du grand poète espagnol, telles qu'elles apparaissent chez nos écrivains français.

On trouvera, dans la *Revue hispanique* (t. LXXXI, 2e partie, 1933), une étude de Ch. Beaulieux sur *Louis Barrau-Dihigo, conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Paris (1876-1932)*, une *Bibliographie de L. Barrau-Dihigo*, par P. Alphandéry, et enfin *Louis Barrau-Dihigo. His Work in Spanish History*, par Evelyn S. Procter.

La *Nouvelle Revue française* a consacré son numéro du 1er février 1934 à évoquer *Gobineau et le gobinisme.*

La commémoration du centenaire de *Pan Tadeusz* a donné lieu, à Paris, les 14 et 15 juin, à diverses cérémonies en l'honneur d'A. Mickiewicz.

Notre collègue Ezio Levi, professeur à l'Université de Naples, dont on connaît l'activité en matière de littérature comparée, a inauguré une *Bibliothèque hispano-italienne* par un volume intitulé : *Motivos hispánicos*, avec une préface de Ramón Menéndez Pidal (Florence, Sanzoni).

Le *IIe Congrès international d'histoire littéraire* doit avoir lieu à Amsterdam en août ou septembre 1935. Il aura pour programme : « Les périodes de la littérature européenne depuis la fin du moyen âge ». En d'autres termes, comment opérer une *Periodisierung* nécessaire? Question d'actualité, comme nos lecteurs le savent. — Pour tous renseignements sur le Congrès, on peut s'adresser au secrétaire général de la Commission internationale d'histoire littéraire moderne, M. Paul Van Tieghem, 9, rue Paul-Saunière, Paris (XVIe).

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1934 à la suite de chacun des titres ci-dessous.

Théorie.

Nadler (J.). Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde (*Dichtung und Volkstum* = ancien *Euphorion*, XXXV, 1).

Maury (P.). Art et littérature comparés. État présent de la question (*Études françaises*, cahier 33). Paris, Les Belles-Lettres.

Gillies (A.). Herder and the preparation of Goethes idea of « Weltliteratur » (*Publ. of the English Goethe Society*, 1933).

Grabowski (T.). Próba syntezy nowej nauki o literaturze [« Essai de synthèse de la nouvelle science de la littérature » ; très unilatéral] (communication faite à l'Académie de Cracovie, le 9 janvier 1933) (*Bull. intern. de l'Acad. polonaise*, 1934).

Neri (F.). Francesco De Sanctis (*Giornale st. d. lett. ital.*, mars).

Croce (B.). Di un caso di antimetodica costruzione dottrinale : la teoria del comico (*la Critica*, 20 mai).

Motifs, thèmes et types.

Oberziner (M.). La leggenda di S. Giuliano il parricida (*Atti del reale Istituto Veneto*, vol. XCIII, 1933-1934).

Neri (F.). Appunti su « Guinemar » (*Annali dell' Istituto superiore di Magistero del Piemonte*, vol. VII).

Mitlacher (H.). Die Entwicklung des Narzissbegriff (*Germ. Rom. Monatschrift*, XXI, 1933).

Loomis (R. S.). The Irish Origin of the Grail Legend (*Speculum*, VIII, 1933).

Krzyzanowski (J.). Bajka o Kulawym i slepym w literaturze polskiej (la fable du boiteux et de l'aveugle dans la littérature po-

lonaise) [et ses origines orientales] (communication faite à l'Académie polonaise) (*Bull. intern. de l'Acad. polonaise*. Cracovie, impr. de l'Université).

D'Amato (A.). La lotta dell' angelo e del diavolo nella tradizione irpina (*Annuario del R. Liceo-ginnasio d'Avellino*, 1933-1934).

Krappe (Al. H.). Arthur und Charlemagne (*Engl. Studien*, 68).

Beridze (Chalva). Sur la possibilité de l'origine géorgienne du poème français *Tristan et Iseut* (*l'Alliance universelle*, février).

Carmody (Fr. J.). Franco-Italian sources of the Roncesvalles. New York, Institute of French studies.

Petersen (J.). Die Sehnsucht nach dem Dritten Reich in deutscher Sage und Dichtung. I (*Dichtung und Volkstum*, I).

Isaza y Calderon (B.). El retorno a la naturaleza. Los orígenes del tema y sus direciones fundamentales en la literatura española. Madrid, Bolaños y Aguilar.

Lange (M.). Vom Fabliau zu Boccaccio und Chaucer. Ein Vergleich zweier Fabliaux mit Boccaccios Decamerone IX, 6, und mit Chaucers Reeves Tale. Hamburg, Friedrichsen, De Gruyter.

Schlauch (M.). Chaucer's *Merchant Tale* and a Russian legend of King Solomon (*Mod. Lang. Notes*, avril).

Kapp (R.). Heilige und Heiligenlegenden in England : Studien zum 16. und 17. Jahrhundert. I. Halle, Niemeyer.

Ricci (C.). Giansenismo e Giansenisti (*Il Boccadoro*, Pavia, 15 et 31 janvier).

Nyrop (Kr.). Qu'est-ce qu'un gentleman? (dans : *Linguistique et Histoire des mœurs. Mélanges posthumes*, traduction par E. Philipot). Paris, Droz.

Gorceix (St.). Du nouveau sur un vieux projet de paix perpétuelle (*Mercure*, 1er mai).

Redslob (R.). La paix perpétuelle de Kant, la Révolution française et le droit des gens. Madrid, La Rafá, 1933.

Crane (R. S.). Anglican apologetics and the idea of progress, 1699-1745 (*Mod. Philology*, février).

Bliss (Is. St. John). Young's *Night Thoughts* in relation to contemporary Christian apologetics (*P. M. L. A.*, mars).

Drennon (H.). J. Thomson's contact with Newtonianism and his interest in natural philosophy (*Ibid.*).

Baldensperger (F.). Napoléon et Goethe contre les illusions rationnelles (*Rev. bleue*, 21 avril).

Evans (R. L.). Les romantiques français et la musique. Paris, Champion.

Beach (J. W.). Keats's Realms of gold (*P. M. L. A.*, mars).

Walter (F.). Populism (*Ibid.*).

Montesi-Festa (H.). A. Fogazzaro, poeta del mistero (*Convivium*, V, 6, 1933).

Cappiello (L.). Il bacio di Rossana e la poesia erotica antica e moderna (*Rass. di studi fr.*, janvier-février).

Linden (W.). Volkhafte Dichtung vom Weltkrieg und Nachkriegs Zeit (*Zs. für Deutschkunde*, I).

Russo (D.). La spedizione di Carlo VIII nella poesia italiana. *Mélanges Hauvette*, Les Presses françaises.

Vaccalluzzo (N.). « Arlequin franc-maçon » e « Le donne curiose » del Goldoni. *Ibid.*

Russo (L.). De Diderot à Manzoni. La « religieuse » de Longchamp et la « religieuse » de Monza. *Ibid.*

Schneider (R.). La « villa » italienne dans la peinture française du XVIII^e^ siècle. *Ibid.*

Vivier (R.). A. Chénier, Rousseau et Foscolo [le thème des tombeaux]. *Ibid.*

Relations générales.

Delhorbe (F.). Occident 1934 (*Mercure*, 1^er^ mars).

Téchoueyres (E.). A la recherche de l'unité. Les aspirations de l'âme hindoue et les tendances de la science occidentale contemporaine. Reims, imprimerie du Nord-Est.

Jelínek (H.). Les Tchèques et la France dans le passé (*l'Europe centrale*, 21 avril).

Harrison (T. P.). Spenser, Ronsard, and Bion (*Mod. Lang. Notes*, mars).

Cidade (H.). A cultura portuguesa no século XVI. A cultura portuguesa no século XVII [sources, caractères spécifiques et influences]. Dans les « Lições sôbre a cultura e a literatura portuguesas ». Coimbra, Coimbra Editora, 1933.

Costil (P.). Paul Manuce et l'humanisme à Padoue à l'époque du Concile de Trente. Bordeaux, J. Bière.

Pruvost (R.). The source of George Turbervile's, *Tragical Tales*, nos 2, 5, 8 [Plutarque, Bandello, Mexia, trad. par Mambrino] (*Rev. of Engl. Studies*, janvier).

Pellegrini (C.). Il gruppo di Coppet (*Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie II, vol. III).

Acutis (G.). Albori del romanticismo in Piemonte. Torino, Briscoli, 1933.

Pommier (J.). Le théâtre d'Alfred de Musset [et ses sources diverses] (*Bull. Fac. des lettres de Strasbourg*, janvier, février, mars).

Lednicki (W.). *Zamieć* [de Pouchkine] et divers rapports (*Mélanges Zdziechowski*. Cracovie).

Kann (Al.). Turgenev the European (*Books abroad*, VII, 1933).

Lewalter (E.). André Gide und die geistige Situation Europas (*Zs. für franz. Spr. u. Lit.*, LVIII, 1-2).

Klemperer (V.). L'idée de latinité en Allemagne (*Dante*, février).

Broche (G.-E.). Archives marseillaises d'intérêt italien et espagnol. *Mélanges Hauvette*, Les Presses françaises.

Deanović (M.). Le théâtre français et le théâtre italien à Zagreb du moyen âge au milieu du xixe siècle. *Ibid.*

Paoli (P.). Notes sur les relations littéraires entre la France et la Toscane au temps du grand-duc Cosme III. *Ibid.*

Ronzy (P.). Un docte sermon lyonnais d'Antoine-Emmanuel Chalon en 1571. *Ibid.*

Boselli (A.). Du Tillot, Paciaudi, e la Biblioteca di Parma. *Ibid.*

Levi Malvano (E.). Libri proibiti nel Settecento. *Ibid.*

Nicolini (F.). Lettere inedite di G. B. Suard all'abate Galiani. *Ibid.*

Mengin (U.). Lamartine et Manzoni. *Ibid.*

Dell'Isola (M.). G. Carducci, traducteur de poèmes. *Ibid.*

Influences italiennes.

Coville (A.). Gontier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI [chap. vii et viii pour les relations avec l'Italie]. Paris, Droz.

Manly (J. M.). Chaucer's mission to Lombardy (*Mod. Lang. Notes*, avril).

Croce (B.). L'abate Gioacchino [di Fiore] e Hegel (*la Critica*, 20 mai).

[Id.]. Un condottiere italiano del Quattrocento, Cola di Monforte, conte di Campobasso, e la fede storica del Commynes. Bari, Laterza.

Beall (C. B.). Guez de Balzac and Tasso (*Mod. Lang. Notes*, mai).

[Divers.] La fortuna dell' Ariosto nel mondo (*Messaggero della Libreria italiana*, num. spécial, juillet-septembre 1933).

Pitollet (C.). Le quatrième centenaire de l'Arioste [et l'influence de l'Arioste sur *Don Quichotte*] (*les Langues méridionales*, janvier-mars).

Parducci (A.). L'*Orlando furioso* nel teatro di Lope de Vega (*Archivum roman.*, XVII, 4).

Vaganay (H.). *Orlando furioso*, traduit par Urrea. Les deux éditions lyonnaises, 1550-1556 (*Rev. hisp.*, tome 81, 2e partie, 1933).

Ruta (Emm.). L'Ariosto e Pérez de Hita (*Ibid.*).

Monnot (R.). Léonard de Vinci traduit par Péladan (*Dante*, mars).

Bédarida (H.). Une nouvelle version des *Sepolcri* de Foscolo (*Dante*, janvier).

[Id.]. De quelques adaptations anciennes de l'Ode de Manzoni sur Napoléon, avec une version nouvelle (*Ibid.*, mai).

Hunt (H. J.). Alfred de Musset et la Révolution de juillet. La leçon politique de Lorenzaccio (*Mercure*, 1er avril).

Michéa (R.). Quelques détails inédits sur le voyage en Italie de Greuze et de Gougenot (*Études italiennes*, avril-juin).

Nolhac (P. de). Madame Vigée-Le Brun en Italie (*Rev. de Paris*, 15 avril).

Busnelli (M. D.). Les couvents tragiques de Stendhal (*Études italiennes*, janvier-mars).

Hehn (V.). Gli Italiani di settant'anni fa visti da un Tedesco (*le Opere e i Giorni*, février).

Ricci (G.). Pascoli alla tortura (*Il Telegrafo*, 10 avril).

Pellegrini (C.). Henri Hauvette (*Nuova Antologia*, 1er mars).

Gigante (S.). Italia e Italiani nella Storia d'Ungheria. Fiume, Lib. ed. Minerva, 1933.

Baldensperger (F.). Dante et A. de Vigny. *Mélanges Hauvette*, Les Presses françaises.

Auvray (L.). Dante et Littré. *Ibid.*

Golenitscheff-Koutouzoff (E.). La première traduction des *Triomphes* de Pétrarque en France. *Ibid.*

Mignon (M.). Le Musée de Pétrarque en Avignon. *Ibid.*

Levi (E.). Don Chisciotte è nato a Firenze? *Ibid.*

Otebea (A.). « La Supplique de Guichardin à François Ier. » *Ibid.*

Graillot (H.). Un prince de Toscane à la cour de Louis XIV en 1669. *Ibid.*

Skerly (St.). Représentations italiennes à Ljubljana aux xviie et xviiie siècles. *Ibid.*

Hazard (P.). L'Italie de l'abbé Prévost. *Ibid.*

Masson (P. M.). La musique italienne en France pendant le premier tiers du xviiie siècle. *Ibid.*

Pellegrini (C.). A propos della cornice di Corinne. *Ibid.*

Benedetto (L. F.). La verità su Graziella. *Ibid.*

Buriot-Darsiles (H.). W. Waiblinger en Sicile (1829). *Ibid.*

Jourda (P.). Stendhal et la littérature italienne. *Ibid.*

Rouchès (G.). Eugène Delacroix et la littérature italienne. *Ibid.*

Tronchon (H.). L'Italie dans les Carnets d'Edgar Quinet. *Ibid.*

Picco (F.). L'Italie de Maupassant. *Ibid.*

Influences espagnoles et portugaises.

Hecht (H.). Th. Percy als Bearbeiter spanischer Romanzen (*Anglia*, LVIII, 2).

Beacheroft (T. O.). Crashaw and the Baroque style (*The Criterion*, avril).

Matulka (B.). The main source of Scudery's Le Prince Déguisé : The Primaléon (*The romanic Review*, janvier-mars).

Farinelli (A.). Wagner e Calderon (*Nuova Antol.*, 16 janvier).

Leonard (J. A.). A Shipment of « Comedias » to the Indies (*Hispanic Review*, janvier).

Pitollet (C.). Le centenaire d'Ercilla (*les Langues méridionales*, janvier-mars).

Thomas (H.). The English Translations of Quevedo's « La vida del Buscón » (*Rev. hisp.*, tome 81, 2e partie, 1933).

Levi (E.). Preludio dei « Promessi Sposi », Il dramma spagnuolo (*l'Italia letteraria*, 6, février).

Ottavi (M.). Carlo Gozzi, imitateur de Moreto. « El desdén con el desdén » et « La principessa filosofa ». *Mélanges Hauvette*, Les Presses françaises.

Sarraihl (J.). Voyageurs français au xviiie siècle. De l'abbé de Vayrac à l'abbé Delaporte (*Bulletin hisp.*, janvier).

Lenz (A.). Quelques survivances du « Voyage d'Espagne » de Madame d'Aulnoy (*Rev. hispanique*, tome 81, 2e partie, 1933).

Castro (A.). Compte-rendu de : Ludwig Pflandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro. Traducción del alemán por el Dr. Jorge Rubió [caractérisation du génie spécifique de l'Espagne, par rapport aux nations voisines] (*Rev. de fil. esp.*, janvier-mars).

Boulenger (J.). Montaigne et le Portugal (*le Temps*, 12 janvier).

Paludan (H. A.). H. C. Andersens Rejse i Portugal (*Edda*, 1933, 4).

Influences françaises.

Maury (L.). Les étudiants scandinaves à Paris (xie-xve siècles) (*Ann. de l'Univ. de Paris*, mai-juin).

Jelínek (H.). Les Tchèques et la France dans le passé (*l'Europe centrale*, 21 avril).

Sarrailh (J.). Note sur Clément Marot et l'inquisition espagnole (*Rev. de filologia española*, janvier-mars).

Lindsay (J.). Coleridge marginalia in a volume of Descartes (*P. M. L. A.*, mars).

Engel (Cl. E.). John Evelyn et le protestantisme français (*Bull. Soc. hist. du protestantisme français*, janvier-mars).

Bédarida (H.) et Hazard (P.). L'influence française en Italie au xviiie siècle. Paris, Les Belles-Lettres (*Études françaises*, cahier 34).

Negri (L.). Carlo Denina, un accademico piemontese del Settecento, sulla scorta di documenti inediti. Torino, Bocca, 1933.

Valeri (N.). Un rivoluzionario del Settecento : Pietro Verri (*Nuova Antologia*, 1er et 16 mai, 1er juin).

Stein (H.). Goldsmith's translation of the *Roman comique* (*Mod. Lang. Notes*, mars).

Lièvre (P.). Crébillon a-t-il menti ? [et le *Sopha* a-t-il été, en un manuscrit, communiqué à Frédéric de Prusse] (*Rev. de Paris*, 15 avril).

Stremooukhoff (D.). Les étudiants russes à Strasbourg au xviiie siècle (*Rev. d'Alsace*, janvier).

Fuchs (A.). Les apports français dans l'œuvre de Wieland de 1772 à 1789. Paris, Champion.

Kincaid (W. C.). L'influence de l'œuvre de Gobineau (*N. R. F.*, 1er février).

Pasquier (J.). Influences françaises à Prague (*l'Europe centrale*, 31 mars).

Delattre (R. P.). Notre langue en Hongrie (*Nouvelle Revue de Hongrie*, janvier).

Balogh (J.). La pensée française en Hongrie (*Ibid.*, mars).

Riva (S.). Les *Fiancés* de Manzoni et une comédie de Voltaire (*Dante*, janvier).

Spell (J. R.). A tentative Bibliography of Spanish translations of the works of J. J. Rousseau (*Hispanic Rev.*, avril).

Baldensperger (F.). Un curé alsacien au berceau de Leopardi : notes sur l'abbé Vogel (1756-1817) (*l'Alsace française*, 1er avril).

Brereton (G.). Quelques précisions sur les sources d'Espronceda. Paris, Jouve, 1933.

Petrovici (J.). La philosophie française en Roumanie (*Séances et travaux de l'Acad. des sciences mor. et pol.*, mars-avril).

Mapes (E. K.). Innovation and French influence in the metrics of Rubén Darío (*P. M. L. A.*, mars).

Ferguson (W. D.). The influence of Flaubert on George Moore. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press.

Birkas (G.). Mistral és a Magyarok [la fortune de Mistral en Hongrie]. Budapest, Minerva, 1933.

Hitschmann (L.). Réflexions [très suggestives] d'une étudiante praguoise à Paris (*Rev. française de Prague*, 15 mars).

Mathis (E. E. C.). L'opinion américaine sur la France [et ses erreurs] (*Dern. Nouvelles d'Alsace*, 6 mai).

Jeanroy (A.). La poésie provençale dans l'Italie du Sud à la fin du XIII^e siècle. *Mélanges Hauvette*, Les Presses françaises.

Kœhler (E.). Le provençalisme de P. Bembo et l'élaboration des « Prose della volgar lingua ». *Ibid.*

Maugain (G.). Le « Raguet » de Scipione Maffei. *Ibid.*

Busnelli (M. D.). Leopardi e Stendhal. *Ibid.*

Vianey (J.). Leconte de Lisle, ouvrier de l'unité italienne. *Ibid.*

Monnet (C.). « Les misères de M. Travette » et une pièce de Scribe. *Ibid.*

Dollot (R.). Le souvenir de F. Ozanam à Milan. *Ibid.*

Bertuccioli (A.). G. Menasci et ses études de littérature française. *Ibid.*

Influences anglaises.

Gougenheim (G.). Une mention de Chaucer en France au XVI^e siècle (*Rev. anglo-amér.*, avril).

Platter (Thomas der jüngere). Englandfahrt im Jahre 1599, hrsg. von H. Hecht. Halle, Niemeyer.

Anderson (P. B.). English drama transferred to Prévost's fiction (*Mod. Lang. Notes*, mars).

Quigley (H.). Italian criticism in the 18th century. The influence of English philosophy and the development of aesthetics based on imagination : Antonio Conti. *Mélanges Hauvette*, Les Presses françaises.

Micale (O.). Thomas Gray e la sua influenza sulla letteratura italiana. Catania, Studio Editoriale moderno.

Pommier (J.). Un amour d'exil : Chateaubriand et Charlotte Yves (*l'Alsace française*, 15 avril).

Influences allemandes.

DumériL (Ed.). Le lied allemand et ses traductions poétiques en France. Paris, Champion.

[Id.]. Lieds et ballades germaniques traduits en vers français : essai de bibliographie critique. Paris, Champion.

Reichert (M.). Les sources allemandes des œuvres poétiques

d'André Van Hasselt (*Mém. de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, t. VIII).

Vetlesen (A.). S. Kierkegaard og G. Chr. Lichtenberg (*Edda*, XXXIV, 2).

Parsons (C. O.). Scott's translation of Bürger's *Das Lied von der Treue* (*Journ. of Engl. and. Germ. Philol.*, avril).

Bencze (E.). « La tragédie de l'homme » est-elle le Faust hongrois? (*l'Europe centrale*, 24 et 31 mars).

Munteano (B.). Goethe et l'influence allemande en Roumanie (*l'Europe centrale*, 27 janvier).

Marc (Al.). En marge de Goethe (*Revue du siècle*, janvier).

Ewen (Fr.). J. G. Lockhardt, propagandist of German literature (*Mod. Lang. Notes*, avril).

Harrold (Ch. Fr.). Carlyle and the German thought, 1819-1834. New Haven, Yale Univ. Press.

Bouglé (C.). Spiritualisme et kantisme en France (*Rev. de Paris*, 1er mai).

Gibelin (J.). L'esthétique de Schelling et *l'Allemagne* de Mme de Staël. Paris, Champion.

De Sanctis (F.). Critica del principio dell' estetica hegeliana (dans les *Pagine sparse*, publiées par B. Croce, E. Cione, C. Muscetta). Bari, Laterza.

Zamboni (G.). Rassegna di libri Nietzscheani (*la Nuova Italia*, 20 janvier).

Farinelli (A.). Prime avventure del mio germanesimo (*Nuova Antologia*, 1er mai).

Krieger (H.). Der deutsche Dynamismus im Urteil der Franzosen von heute [choix arbitraire] (*Neuphilol. Monatshefte*, V, 3).

Influences scandinaves.

Beck (Th. J.). Northern Antiquities in French learning and literature (1755-1855). I. New York, Inst. of French Studies.

Rasmussen (E.). Blakes revolusjonäre forkynnerperiode [et Swedenborg] (*Edda*, 1933, 3).

Sawicki (St.). Stanislas Przybyszewski und Norwegen (*Edda*, XXXIV, 1).

Kara-Murza (S.). Björnson på den russiske scene (*Ibid.*, 2).

Influences hongroises.

Birkás (G.). La Hongrie vue par un savant français en 1818. Le voyage de F. S. Beudant. Paris, E. Leroux.

Influences slaves.

Wloszczewski (St.). L'installation des Polonais en France avant la Révolution (*la Pologne*, 1er avril).

Muckermann, S. J. (Fr.). Gedanken über Polens europäische Aufgabe (*Mélanges Zdziechowski*. Cracovie).

Eckhardt (Al.). Le premier poète hongrois, Valentin Balassi, et la Pologne (*Ibid.*).

Dyboski (R.). Pierwiastki angielskie a pierwiastki polskie w umyslowośki Conrada (*Ibid.*).

Lednicki (W.). Gribojedow a Polska (*Ibid.*).

Schoell (Fr. L.). Les études slaves aux États-Unis (*l'Europe centrale*, 28 avril).

Influences nord-américaines.

Garlick (R. C.). Philip Mazzei, friend of Jefferson. His life and letters. Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Brightfield (M. F.). Leigh Hunt-American [affinités de cet auteur] (dans : *Essays in Criticism*, 2nd series by Members of the Department of English, Univ. of Columbia).

Chassé (Ch.). Edgar Poe et la France (*Figaro*, 20 janvier).

Cestre (Ch.). Poe et Baudelaire (*Rev. anglo-amér.*, avril).

Blodgett (H.). Walt Whitman in England (Cornell Studies in English, 24). Ithaca, Cornell Univ. Press.

Influences sud-américaines.

Galdames (L.). El carácter araucano en el Poema de Ercilla (*Anales de la Universidad de Chile*, año CXI, nº 11, 3ª serie, 1933).

Donoso (R.). Antonio José de Irisarri, escritor y diplomatíco. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.

Raeders (G.). Jules Verne et le Brésil (*l'Amérique latine*, 3 juin).

Influences orientales.

González Palencia (A.). Precedentes islámicos de la leyenda de Garín (*Al-Andalus*, Madrid, I, 1933).

Matulka (B.). On the European Diffusion of the « Last of the Abencerages » story in the sixteenth century (*Hispania*, California, XVI, 1933).

Di Francia (L.). Il mostro turchino [Fiaba de C. Gozzi] (*Giornale st. d. lett. ital.*, mars).

Sharkawy (M. A. M.). Egyptian and foreign elements in the evolution of West African cultures (*Bull. of the Faculty of Arts*, Univ. of Egypt, I, 2).

Auriant. Louise Colet et les Pachas [du Caire] (*Merc. de France*, 15 avril).

Zweig (A.). Bilanz der deutschen Judenheit. Ein Versuch. Amsterdam, Querido Verlag.

Masson-Oursel (P.). Gobineau et la logique de l'Asie (*N. R. F.*, 1er février).

Dreyfus (R.). Gobineau est-il antisémite? (*Rev. juive de Genève*, avril).

Hung Cheng Fu. Un siècle d'influence chinoise sur la littérature française (1815-1930). Paris, Loviton.

Malleret (L.). L'exotisme indo-chinois dans la littérature française depuis 1860. Paris, Larose.

Quézel (R.). Un essai moderne de drame biblique : « Il ciclo della creazione » di Don Sturzo. *Mélanges Hauvette*, Les Presses françaises.

COMPTES-RENDUS CRITIQUES

Jean-Marie Carré. **Voyageurs et écrivains français en Égypte.** Le Caire, impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, 1932, 2 vol. gr. in-8°. T. I : xxxi-342 p.; t. II : 400 p. (*Publ. de l'Institut français d'archéologie orientale; Recherches d'archéologie et d'histoire*, t. IV et V).

Si les collections de livres avaient une âme, une petite âme incertaine et difficilement éveillable, il y aurait eu des frémissements parmi les *Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire*, le jour où les deux volumes de J.-M. Carré sont venus prendre place sur les tablettes, en bout de série. Certes, ce sont des livres savants, qui succèdent à une lecture considérable, qui sont farcis de notes, et dont chaque chapitre s'accompagne d'une bibliographie fort correctement établie ; il y a aussi une abondante illustration, du genre documentaire. Mais, tout de même, « archéologie, philologie et histoire », ce sont de bien gros mots pour la matière qu'a traitée M. J.-M. Carré et pour l'esprit dans lequel il a conduit son travail.

Professeur en mission à l'Université du Caire, il a décidé d'inventorier, pour son public d'abord, pour nous ensuite, la bibliothèque qui rassemblerait tous les livres français parus sur l'Égypte depuis quatre siècles. L'entreprise était d'elle-même hardie, par son étendue ; mais, de plus, quelques réflexions sur le sujet eussent sûrement rendu timide un explorateur au pas moins décidé. Évidemment, M. J.-M. Carré a fait, pour limiter le domaine, tous les sacrifices qu'il a pu : « Pour peindre, dit-il, un aussi vaste tableau et distribuer équitablement la lumière sur des groupes aussi différents, il faudrait suivre l'évolution de toutes les sciences au xix^e^ siècle : orientalisme, égyptologie, archéologie, géographie, refaire l'histoire militaire, politique et économique du Levant, s'improviser, à chaque instant, diplomate, philologue, ingénieur. Mon but a été moins ambitieux. Je me propose essentiellement d'étudier les principales interprétations littéraires de l'Égypte, d'accompagner sur la terre des Pharaons les écrivains, grands et petits, qui sont venus y chercher des visions et des thèmes, ou simplement un dépaysement et une atmosphère d'exotisme. » Pour plus de netteté, l'auteur a écarté

des titres qui promettent trop : *l'Égypte dans la littérature française* ou *les Écrivains français et l'Égypte;* il s'est borné aux récits des voyageurs et à leurs fictions, sans pouvoir négliger toutefois les livres de quelques grands écrivains qui, comme V. Hugo, ont décrit l'Égypte sans l'avoir vue, ou, comme Th. Gautier, avant d'y être allé.

Géographiquement et historiquement, le sujet est énorme. Il y a toute l'Égypte pharaonique, l'Égypte des hiéroglyphes et des Pyramides, que les voyageurs les plus modernistes ne peuvent méconnaître, et qui, longtemps, au XIX^e^ siècle, a été le principal attrait. Il y a les Croisades et les récits des pèlerins ; il y a toute la littérature étrangère d'exploration et de tourisme. On commencera au XVI^e^ siècle..., on ne mentionnera que quelques traductions. Où s'arrêter? Car la mode de l'Égypte n'a cessé de grandir, et la bonne organisation de l'Agence Cook et de la Société des wagons-lits ont fait déferler vers Le Caire les visiteurs par vagues d'assaut. L'inauguration du canal de Suez, en 1869, sera une date commode pour prendre haleine : elle marque une sorte de pacte d'alliance entre l'Europe et l'Égypte, l'établissement d'un régime régulier de relations. Quant aux artistes, on se bornera à quelques noms et à quelques images, encore que les représentations littéraires et artistiques de l'Égypte soient évidemment à monter en diptyque.

Mais toutes ces limitations ne font que modifier l'étendue de la matière et permettent seulement de la brasser en un temps relativement court. Restent les difficultés les plus graves, et qui tiennent à la nature du sujet. On peut dire — et le paradoxe n'est que dans l'expression — qu'il n'existe pas. Je veux dire qu'il n'a pas d'unité et ne permet absolument pas de grand dessein ; qu'il est difficile même d'y entrer avec de grandes idées directrices. A chaque nom, à chaque livre, le point de vue change, et il n'est guère possible de rédiger autre chose qu'une bibliographie commentée, ou encore, quand l'information le permet, une série de monographies, des portraits successifs de voyageurs ou d'écrivains. Jusqu'au romantisme, toute la littérature qu'a scrutée M. J.-M. Carré n'est que documentaire, et peut-on faire autre chose que de monter en épingle les faits les plus intéressants, les notions les plus pittoresques, autre chose, en somme, que d'écrire une sorte de guide rétrospectif? Le romantisme, lui, a apporté une certaine manière de voir, le goût de l'exotisme et une technique nouvelle, l'art pour l'art, qui semblent permettre un rapprochement plus facile entre les interprétations contemporaines ou successives. Il suffit d'écrire trois noms voisins : Gérard de Nerval, Th. Gautier, Flaubert, pour s'apercevoir brusquement que l'unité de tendances ne saurait s'établir. Là encore, il

ne s'agit que de réactions de tempérament, et l'on est bien obligé d'en venir, comme pour la période antérieure, à des chapitres, plus ou moins développés suivant l'importance de l'écrivain, mais séparés des chapitres proches par de larges fossés. Et, à l'intérieur de chacun de ces chapitres, il est beaucoup moins utile de faire connaître l'Égypte réelle et ses spectacles que les habitudes de l'écrivain, les couleurs qu'il avait accoutumé de manier et, si j'ose dire, l'Égypte qu'il s'était fabriquée avant de partir, ou du moins celle à laquelle il était fatal qu'il limitât sa vision[1].

Sept cents pages en deux volumes. La matière et l'intérêt, du point de vue de l'histoire littéraire s'entend, diffèrent étrangement. Le premier volume s'étend sur plus de deux siècles, de 1512 jusqu'à 1840 environ ; le second ne couvre pas trente ans, de 1843 à 1869. Et cette sensible disproportion avertit bien que la curiosité vers l'Égypte n'est pas traditionnelle en France. C'est simplement au XIX^e^ siècle qu'elle s'est déclenchée ; avant, ce ne sont que des récits de voyage, sans dessein général d'exploration, des études d'érudits selon le hasard des préférences ; quelques années seulement de travail ordonné vers la fin, grâce à une expédition militaire que rien n'aurait pu faire prévoir.

Sur les premiers voyageurs ou les premiers compilateurs, on peut passer vite : Jean Thenaud, Greffin Affagard, Pierre Belon, André Thevet, Jean de Thévenot, Laurent d'Arvieux, etc. Les tout premiers ont une naïveté, des curiosités « bon public » qui nous amusent, mais ne nous instruisent guère. Ils déchiffrent les spectacles de l'Orient comme on lisait, à ce moment-là, *l'Histoire naturelle* merveilleuse de Pline, sans la moindre critique, avec une acceptation totale et même un goût de l'étrangeté qui dispensait de tout autre souci, exotique ou historique. Paul Lucas, à la fin du XVII^e^ siècle, et Benoît de Maillet, au début du XVIII^e^, sont déjà des guides sérieux et informés, dont la lecture a été grandement profitable à leurs successeurs. Je regrette un peu que la rigueur du plan de M. J.-M. Carré ne lui ait pas permis de faire figurer des livres à caractère fantastique ou ésotérique, qui ont précisé, en plein XVIII^e^ siècle, la légende des Pyramides, et voulu donner un sens à leur énormité et à leur mystère, en découvrant dans leurs flancs les temples de secrètes religions. C'est d'abord le *Séthos* de l'abbé Terrasson, *Histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte* (1731, 3 vol. in-12) : le héros, prince égyptien, « né dans le siècle qui a précédé la guerre de Troie », traverse toute sorte d'aventures ; en particulier, il pé-

1. J'ai présenté des considérations assez semblables, à propos de l'Algérie, dans un bref aperçu sur *la Littérature algérienne*, dans *Histoire et historiens de l'Algérie*, 1931.

nètre à l'intérieur de la grande pyramide et accomplit un long cheminement vers l'Initiation ; toute sorte d'obstacles, flammes, canal souterrain, vent violent sont les premières épreuves de la série initiatique ; puis viennent la retraite, le jeûne, le long silence, l'instruction religieuse, les scènes de jugement, de purification, d'expiation et la visite finale du monde souterrain, qui précède le triomphe de l'Initié.

Plus merveilleuses encore sont *les Confessions du comte de C**** avec l'histoire de ses voyages en Russie, Turquie, Italie et dans les Pyramides d'Égipte* (1787) ; on sait que ce comte de C**** n'est autre que Cagliostro. Il raconte son arrivée devant les Pyramides, son déchiffrement des hiéroglyphes, sa découverte d'un escalier secret ; à travers de grands dangers, il arrive à une salle étincelante de feux, s'endort, se réveille entouré d'eau ; une nacelle arrive, l'emporte au loin dans une campagne riante, où il rencontre une femme d'une beauté merveilleuse, sa suprême récompense ; il finit par regagner l'Europe. Ce sont des histoires de ce genre qui ont alimenté, pour une bonne part, cinquante ans après, la rêverie de Gérard de Nerval ; et c'est à des hantises voisines que nous devons *le Roman de la momie* de Th. Gautier.

Plusieurs pages sont consacrées (t. I, p. 65 et suiv.) à établir le bilan des connaissances françaises sur l'Égypte, vers 1770, avant les voyages de Savary et de Volney. Bien peu de chose : les hiéroglyphes dirigent la curiosité vers l'Égypte pharaonique ; l'Égypte islamique n'attire pas, et l'on sait très peu. Toutefois, « le terrain est sérieusement déblayé et les grandes avenues sont ouvertes... Il n'y a plus qu'à s'y engager ».

C'est alors, précisément, que commence l'investigation scientifique de l'Égypte. Deux grands noms français : Savary et Volney. Ici, l'on ne peut plus se contenter de feuilleter leurs livres pour en rapporter quelque glane pittoresque ; les auteurs sont bien connus, et l'on peut tracer d'eux de vivants portraits : M. J.-M. Carré s'y entend. Savary et Volney ont appris des philosophes la curiosité méthodique, les préoccupations de l'archéologue, de l'ethnographe, du juriste, de l'économiste. Leurs livres sont de la très belle documentation et une excellente mise au point des connaissances européennes. Quelques années à peine se passent, et un caprice militaire du général Bonaparte va avoir pour conséquence une investigation scientifique officielle d'une étonnante ampleur, qu'auront bien de la peine à égaler, par la suite, des entreprises semblables en Morée, en Algérie, au Maroc, en Syrie. Bonaparte est passé en Égypte comme une sorte de tornade , créant un empire éphémère, dans une course si hâtive qu'il eut à peine le temps de jalonner sommairement la route qu'il comptait aménager et suivre ; mais, à côté de ses soldats,

marchaient « les savants » qui ont inventorié les richesses du pays, étiqueté le prestige de son passé, esquissé les grands projets à réaliser. Ce plan de reconstitution d'une nation a eu des effets inattendus ; l'Égypte, ébranlée par cette vision de la nation qu'elle pourrait devenir, ne l'a plus jamais perdue de vue. On sait que Napoléon y est resté comme un héros national ; et un Français qui oserait faire quelques réserves sur son génie serait vite entouré de mésestime ; on montre avec orgueil les boulets français encastrés dans les murs des mosquées, non plus comme le souvenir odieux d'une terrible répression, mais comme le témoignage irréfutable d'une grande présence. Méhémet-Ali, qui, par échange, deviendra une figure très populaire en France, essaiera de reprendre la tradition napoléonienne et de réaliser ses projets de mise en valeur du sol. Il y a eu, au début du XIX^e siècle, comme un renversement dans l'histoire millénaire de l'Égypte : un peuple immobile depuis des siècles a conçu, à ce moment-là, qu'il pouvait reprendre sa marche en avant.

Désormais, le charme est rompu. Les gens de lettres — et non plus seulement les explorateurs ou les missionnaires scientifiques — s'emparent de l'Égypte. Méhémet-Ali, qui a un sens très astucieux de la propagande, apprend vite à utiliser à son profit les gens de lettres. Il les flatte et, au besoin, il les aide à bien voir, pour qu'ils parlent de lui et créent, en France et en Europe, une opinion publique favorable à son rêve d'une plus grande Égypte. Déjà les voyages de Chateaubriand, bien peu féru d'exotisme pourtant et bien peu curieux, ou de M. de Marcellus font entendre un son auquel on n'était pas habitué. Puis c'est Champollion qui enfonce le mystère des hiéroglyphes, les saint-simoniens qui, venus demander la « Mère » à l'Orient, se décident à lui donner un canal qui ramènera vers l'Égypte les lignes de navigation détournées depuis longtemps de la Méditerranée orientale.

Avec le tome II, on entre dans le domaine proprement littéraire. Nous sommes aux environs de 1840. Le romantisme commence à avoir ses effets. Il a jeté bas les doctrines qui limitaient les curiosités ; il a renouvelé les techniques, étendu le vocabulaire, jeté les écrivains dans les bras des artistes, fait admettre que le paysage était matière de littérature aussi bien que la description des jeux de l'esprit et du cœur. Quelques-uns des ces romantiques, dans la jeune génération, sont même persuadés que l'écrivain peut faire naître la sensation de la réalité physique aussi bien que le peintre ; et ils préfèrent tout naturellement les pays qui permettent grande dépense de couleurs. Dans le temps que Fromentin part pour l'Algérie et que

Delacroix est revenu du Maroc depuis peu, la mode se crée du voyage d'Égypte ; il n'a qu'un inconvénient : son prix. Quelques grands noms : Gérard de Nerval, Th. Gautier, Fromentin.

Ici, les chapitres de M. J.-M. Carré s'étoffent singulièrement. On se trouve en pleine histoire littéraire française, et il devient facile de céder aux habitudes données par des sujets plus commodes. La recherche des sources, notamment, devient légitime et profitable. Elle a un intérêt capital pour l'œuvre de Th. Gautier : pendant trente ans, celui-ci s'intéressa à l'Égypte et écrivit des nouvelles, des scènes dramatiques, des piécettes de vers inspirées par l'Égypte ancienne et moderne, sans rien connaître du pays ; une destinée ironique l'attendait d'ailleurs ; il finit par faire le voyage d'Égypte, mais un stupide accident l'immobilisa aussitôt au Caire et il ne vit que « ce qu'on voit de l'hôtel Shepheard » au Caire, c'est-à-dire pas grand'chose. Mais « son siège » était fait, et ses livres publiés ; hors ses souvenirs de voyage, qui étaient comme une rançon de mission, il n'écrivit plus rien sur l'Égypte. C'est dire qu'une œuvre comme *le Roman de la momie* n'a pu être conçue et écrite qu'à grand renfort de lectures : M. J.-M. Carré les recense et les classe fort diligemment.

Une obligation pareille s'impose, encore qu'on puisse s'en étonner, pour Gérard de Nerval. Évidemment, ce voyageur était arrivé en Égypte avec des dispositions très spéciales, où l'on ne devine guère de grandes exigences en fait de pittoresque et de documentation. Ce touriste lassé d'avance, ce rêveur impatient de la réalité, ce candidat à toutes les initiations était parti vers l'Orient dans un élan mystique ; il venait y chercher le salut de son âme tout ébranlée, la possibi[illegible] de s'installer dans des formes supérieures d'existence ; il esp[illegible]rait pouvoir abandonner des portions importantes du domaine de la vie commune pour se rendre maître de contrées immenses au pays du rêve... Et, pourtant, il passa des heures dans les bibliothèques et compléta par d[illegible]onnes lectures la cueillette qu'il avait rassemblée au cours de ses flâneries distraites ; certains livres sont plus commodes pour rêver que le bruit de la rue. En particulier, il dut beaucoup à l'œuvre de W. Lane, *Modern Egyptians* (1836). Tout s'est passé souvent comme s'il s'était borné à romancer des pages entières du voyageur anglais et à leur donner un caractère d'autobiographie. Mais combien il préférait glisser vers ses rêves familiers ! des initiations surprenantes, un rêve prestigieux de femme, des histoires de double... M. J.-M. Carré néglige, dans *le Voyage en Orient*, l'*Histoire du calife Hakem*, et on ne peut guère lui en faire grief ; il s'agit d'une Égypte de fantaisie et d'hallucination, d'une pure rêverie du malheureux Gérard. C'est qu'il avait décou-

vert des ressemblances entre lui-même et le prodigieux fou qu'a été le calife Hakem : promenades nocturnes, double vie, aspiration vers un amour impossible, résurrection... On croit lire une histoire des *Mille et une nuits* : c'est un chapitre d'autobiographie qu'on a devant les yeux à interpréter ; et c'est pour des méditations et des rêves de cette sorte que Gérard de Nerval avait entrepris le voyage d'Égypte. Là était pour lui la vraie Égypte, et non pas dans l'animation des rues du Caire ou des danses d'almées.

Le voyage de Flaubert, qu'accompagnait son ami Maxime Du Camp, offre un tout autre intérêt. Il s'agissait, pour les deux amis, de se saisir du plus de réalité pittoresque et utilisable qu'ils pourraient. L'un en ferait des méditations d'économie politique, l'autre de beaux tableaux d'art, un roman, peut-être, sur l'Orient moderne. M. J.-M. Carré a retrouvé au Caire une carte de visite de Flaubert, déposée chez un ingénieur français : le nom du futur auteur de *Salammbô* est suivi, le plus sérieusement du monde, d'un titre en deux lignes : « chargé d'une mission en Orient par le ministère de l'Agriculture et du Commerce ». « Hénaurme », mais vrai ! C'est un plaisir que de relire en bonne compagnie les notes de voyage de Flaubert, en les éclairant au besoin par *le Nil* de Maxime Du Camp ; de revivre l'épisode de Koutchouk Hanem, si banal au départ et si prodigieusement chargé de poésie par Flaubert et Louis Bouilhet. *Salammbô* a singulièrement bénéficié de ce contact direct et prolongé de Flaubert avec l'Orient.

L'intérêt diminue ensuite, malgré les noms de Gobineau, de Renan, d'Edmond About, de Fromentin. Aucun d'entre eux, même Fromentin, n'apporta cette bonne volonté enthousiaste des voyageurs romantiques de 1840, cette ivresse consentie qui est nécessaire pour que le spectacle exotique devienne une jouissance. A nouveau, les préoccupations d'archéologie, d'histoire, d'économie politique prennent le pas ; ou bien c'est la satire qui pointe, la réaction de l'homme d'Europe devant les cocasseries de la rue d'Orient. L'inauguration du canal de Suez précisa cette tendance nouvelle ; moins qu'une terre d'art et de soleil, l'Égypte devenait le plus grand des chantiers modernes ; et il est bien remarquable que, malgré le nombre des artistes et des écrivains qui furent invités, la littérature et l'art n'aient pas tiré alors meilleur profit de cette Égypte qu'avaient troublée une cohue officielle et des cérémonies à drapeaux, à discours et à tribunes. Il n'en resta que quelques pages inachevées de Th. Gautier et de Fromentin, une cantate de H. de Bornier.

Un chapitre nouveau s'ouvre de l'histoire de l'Égypte, qui est beaucoup moins littéraire. Il faudrait d'abord considérer le développement de l'influence française en Égypte, le développement du tourisme européen. C'est sans trop de regret que M. J.-M. Carré

abandonne son sujet. Sa conclusion est une jolie évocation des auteurs qu'il a nommés et des livres qu'il a lus, avec les costumes d'autrefois et l'odeur du papier ancien. Son propre livre lui apparaît maintenant comme une collection de belles images, un peu attendrissantes : la redingote verte des savants de l'expédition d'Égypte, la tunique violette des saint-simoniens, le gilet rouge brodé de Gérard de Nerval : une belle image d'Épinal fortement enluminée. Il oublie ses notes, ses bibliographies, sa recherche de l'inédit, ses soucis d'historien ; il ne se souvient que d'une promenade d'amateur lettré, et le plaisir qu'il prend à se relire est un sûr garant du nôtre.

Pierre Martino.

Edith Philips. **The Good Quaker in French Legend.** Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1932. 232 pages.

Ce travail, sérieux et intéressant, d'une des meilleures disciples de M. Chinard, porte sur un des mythes intellectuels et sentimentaux du XVIII^e^ siècle en France : le Bon Quaker.

Le sujet, qui apparaît au premier abord un peu spécial, a, en fait, des implications vastes et profondes. Comme le Noble Sauvage, comme le Vertueux Chinois, le Bon Quaker devint pour les Français un symbole plus qu'un individu ou un groupe social défini : ce fut un prétexte à rassembler en un type maintes aspirations d'une Éthique rationnelle en devenir. Il incarnait l'idée d'une société sans artifices et d'une religion sans dogmes.

Miss Edith Philips rappelle que, bien avant Voltaire, on s'était intéressé aux Quakers en France. Loret, le gazettier, dès 1657, en racontant les aventures du fanatique Naylor, posa les bases des vues traditionnelles françaises sur les Quakers. Sept ans plus tard, ce Sorbière, dont Morize a signalé le rôle, écrit sur les Quakers dans son *Voyage en Angleterre*. Il y eut aussi Rocoles, Chappuzeau, Payen, Misson, Georges Lesage, de Luynes, La Mottraye. Ce dernier est celui qui a le premier pénétré avec compréhension l'essence de la doctrine. Il a — le premier aussi — suggéré les rapports infiniment curieux qui existent entre « la lumière intérieure » de Fox et « l'amour pur » de Molinos. Analogie que n'a pas cru devoir relever (bien qu'il l'ait probablement vue) Bossuet qui, dans son *Troisièmme avertissement aux protestants*, se montre à l'égard des Quakers plein de curiosité autant que de ressentiment.

La fin du XVIII^e^ siècle, l'Époque Baylienne, fouillée en ces derniers temps par M. Paul Hazard, est riche d'allusions aux Quakers (Aubert de Versé, Naudé, Catrou, Leclerc, Bayle en personne). Les au-

teurs que nous venons de citer ne sont pas tous favorables au quakerisme. Mais, dans l'ensemble, la légende du Bon Quaker était déjà en formation avant Voltaire — légende dorée, vaguement enthousiaste. Cela n'empêchait pas, d'ailleurs, qu'on prêtât à la secte de mystérieux desseins, voire des acoquinements avec les Jésuites, ce qui nous paraît bien saugrenu.

Voltaire, lui, dès ses débuts anglais, s'est enquis des Quakers, les a vus en grand reporter et interviewer, bien qu'il n'ait pas négligé non plus les sources livresques. Il parle d'eux sur un ton moitié figue et moitié raisin. Il ne pouvait aimer l'attitude anti-mondaine (et jusqu'à un certain point anti-sociale) de la secte. Mais il reconnaissait chez eux certaines tendances (pacifisme, tolérance) qui allaient dans son propre sens.

Mais c'est surtout dans la vingtaine d'années qui suivirent les *Lettres* de Voltaire que la légende prit corps. En 1764, Beffroi de Reigny mit sur les planches un type de Quaker qui devait changer assez peu jusqu'à Vigny : une idée plus qu'un individu, une attitude plus qu'une secte.

On suivra aussi avec intérêt dans le livre de miss Edith Philips la biographie de l'opinion française sur les Quakers à la fin du XVIII^e^ siècle et au commencement du XIX^e^. Les fluctuations en sont surtout sensibles à propos de l'*Utopie* de William Penn, *la Pensylvanie et les Philadelphiens*. Raynal (dont notre auteur marque bien le rôle initiateur des idées révolutionnaires) loue sans réserves la Salente Quaker. Critiqué par Mazzei, il est suivi avec enthousiasme par Brissot de Warville. Ici, nous voilà en pleine Révolution française et il semble avéré qu'en plus du tutoiement jacobin les Quakers, comme types symboliques, ont eu leur influence sur l'esprit de ces temps.

Le Quaker du *Chatterton* de Vigny est une idéalisation romantique, plus fervente que vivante. A force d'amour pour l'humanité et de sainteté tranquille, ce Quaker est un peu hors de l'humanité, un peu une abstraction sanctifiée. Mais, à la même époque, des critiques et des historiens, en France, étudient le quakerisme avec plus de rigueur scientifique. Le plus pénétrant (c'est pour moi une vraie révélation) fut l'excellent Milsand qui, en 1850, écrivit, dans la *Revue des Deux Mondes*, un article sur les Quakers. Il établit une relation bien curieuse entre l'essence de la doctrine quaker et le cartésianisme. Descartes, en identifiant la raison avec le sens commun et en faisant du sens commun la possibilité de tous, détruisait la philosophie comme discipline ésotérique. De même, les Quakers, en assimilant la foi religieuse avec « la lumière intérieure » et en faisant de cette dernière la possibilité de tous, détruisent la religion comme discipline distincte et privilégiée. Vue peut-être féconde et qui mé-

riterait d'être suivie comme celle sur les relations entre le quakerisme et le quiétisme. Religion sans prêtres et sans mystères, le quakerisme coïncidait sans le savoir avec la philosophie sans chaires académiques et sans arcanes des contemporains de Voltaire.

Il est certain qu'on a dû retrouver en France au XVIII^e siècle, dans le quakerisme, une certaine harmonisation des deux attitudes contrastantes du temps : sensibilité et rationalisme. La sensibilité trouvait son compte dans l'humanitarisme quaker et dans cet appel à « la lumière intérieure » qui est une forme mystique et sentimentale de la conscience individuelle. Le rationalisme, d'autre part, était satisfait par cette simplicité sociale des Quakers, par leur préférence pour le direct, pour le dépouillement des rites sociaux traditionnels. Car cela, c'est une attitude aussi rationnelle qu'évangélique.

Mais cette sympathie ne s'est manifestée que dans l'ordre spéculatif. En effet, dans la pratique, le quakerisme n'a pas « pris » en France, bien que, dans ces dernières années, les Quakers, américains surtout, aient joué dans nos régions dévastées un rôle de bienfaisance efficace et fervente qu'il ne faudra jamais oublier. Pourquoi cet insuccès pratique? On dirait que, pour le Français, le quakerisme, avec son apparence (d'ailleurs illusoire) de déisme, manque de relief. Il n'est ni assez religion, ni assez irréligion. Or, on est infiniment plus exigeant pour la précision des étiquettes religieuses dans un pays d'atavisme catholique que partout ailleurs. Il y a aussi ce pacifisme des Quakers, lequel heurte non pas notre conscience (profondément anti-belliciste), mais les obligations sous lesquelles nous courbent les nécessités vitales de la conservation. Enfin, et en général, il y a dans le quakerisme un aspect archaïque, une régression vers le chrétien primitif en même temps que la secte par la hardiesse sereine de ses principes sociaux, est en avance sur notre temps. Or, ni l'un ni l'autre de ces traits n'est fait pour donner au quakerisme, chez nous, une grande popularité pratique. Cependant, la légende — spéculative — du Bon Quaker n'est pas finie dans l'esprit de nos gens de France. On en trouve encore des traces et des échos dans le livre de Paul Morand sur les États-Unis, *Champions du monde*. Le Bon Américain (s'il en est un encore) reste pour nous quelque chose comme le Bon Quaker. On persistera encore longtemps à regarder Benjamin Franklin comme un Quaker — ce qui n'est pas, mais devrait être.

En somme, on voit que, par ses précisions autant que par les réflexions qu'il provoque, le livre de miss Edith Philips ouvre de larges fenêtres sur l'histoire des Français autant que sur celle des Quakers.

Louis Cons.

Marcel Moraud. **Le Romantisme français en Angleterre.** Paris, Champion, 1933; in-8° de 479 pages.

Ce travail jette de précieuses lumières sur l'aspect moral du romantisme en général. On a estimé jusqu'à présent en France, nous dit l'auteur dans son Introduction, que notre romantisme n'avait exercé *aucune* influence en Angleterre, qu'il y était passé *totalement* inaperçu. C'était encore l'opinion d'Edmund Gosse, le critique écouté qui est mort il y a peu d'années et qui était pourtant si familier avec notre littérature. A y regarder de près, toutefois, on reconnaît que les choses se sont passées de façon moins simple et que notre influence n'a pas été sans se faire sentir au delà de la Manche pendant la première moitié du XIX^e^ siècle, pour s'accentuer davantage, il est vrai, depuis soixante-dix ans. J'emprunterai quelques données intéressantes à cette considérable enquête.

En 1814, et après plus de vingt ans d'hostilités ouvertes (sauf la brève éclaircie de 1802), l'Angleterre reprend contact avec sa plus proche voisine continentale, s'attendant à y trouver « un peuple nouveau ». Et ce peuple était bien, en effet, nouveau pour une part après les événements que l'on sait : M. Moraud a précédemment étudié, dans un attachant volume, les visiteurs britanniques de la France au temps de la Restauration. Le plus éloquent d'entre eux, John Scott, nous répète-t-il dans son livre d'hier, est un critique constant — et le plus souvent fort âpre — de notre caractère national. Nous sommes, à ses yeux, « un peuple intelligent, actif, gai, mais sans fond de vertu, de moralité, de bonté ! » Ce qui est un jugement singulièrement superficiel. Retenons pourtant ce point de départ des relations intellectuelles reprises entre les deux pays, afin d'en mieux comprendre les vicissitudes. Une telle étroitesse de vues, dit M. Moraud, s'explique par le fait que nos voisins se refusent alors à établir une séparation de principe entre le domaine de la morale et celui de la littérature. J'avoue que je ne puis leur donner entièrement tort sur ce point, en dépit du sentiment contraire qui semble avoir prévalu même en Angleterre avec le développement de la morale naturiste. J'estime, en effet, que notre jugement esthétique ne doit pas être influencé par notre appréciation éthique, mais que nous avons le droit et le devoir d'accompagner constamment le premier du second. Il suffit, pour rester dans le vrai et dans le sain, de reconnaître — et notre époque l'a surabondamment démontré — qu'on peut avoir un grand talent, un génie incontestable même, et desservir la cause de la morale. Certes, celle-ci varie légitimement

avec les progrès de l'expérience humaine et de sa synthèse, la raison : et c'est même l'argument *Pro domo* de ceux qui en ébranlent sans scrupules les assises traditionnelles par personnelle volonté de puissance et de succès ; mais ses normes essentielles doivent être respectées : ce sont celles qui seules permettent la vie en commun des hommes, impérialistes irrationnels de naissance.

La première impression de la critique anglaise devant notre romantisme naissant, aux approches de 1820, est donc peu favorable. De Chateaubriand elle rejette *René* et n'accepte *Atala* qu'expurgée ; l'*Adolphe* de Constant la scandalise ; les premiers écrits de Stendhal sont jugés de sujet déplacé. Les *Méditations* de Lamartine elles-mêmes sont regardées avec quelque méfiance. Notre théâtre, celui de Lebrun, Delavigne, Jouy, est mieux accueilli ; mais on redoute que, si les Français se mettent à embrasser les doctrines de l'école romantique (allemande et anglaise), on ne les voie bientôt dépasser toutes les bornes, mettant convenances et discrétions sens dessus dessous.

C'est ce qui se produira en 1830, à l'avis des Anglais, mais, auparavant et après 1820, leurs périodiques formulent sur nos écrivains quelques jugements plus favorables. Pour peu de temps, toutefois, puisque M. Moraud note, de 1823 à 1827, un recul de l'opinion anglaise à notre égard. Et, d'intéressante façon, il l'attribue pour une part au fait que Stendhal fut alors appelé à renseigner nos voisins britanniques sur le mouvement de la pensée française. Son attitude fut, en effet, très critique, presque méprisante et, en tout cas, fort injuste le plus souvent à l'égard de ses compatriotes novateurs. Ses thèmes favoris sont la médiocrité des Bourbons, la domination du clergé, les intrigues des Jésuites. Il ne prend pas au sérieux nos jeunes romantiques. A l'en croire, ce sont des adolescents riches, oisifs et efféminés ! Et pourtant, « romantique lui-même par son libéralisme politique, écrit excellemment M. Moraud, il l'est aussi par son amour des grandes passions et des figures énergiques dans la passion ». Il entretiendra les Anglais de Béranger avec éloge, de Lamartine avec sympathie, mais louera ce dernier comme interprète de la passion et comme amant d'Elvire plutôt que pour ses vagues aspirations religieuses. Il sera peu bienveillant pour Hugo, pleinement dénigrant pour Vigny.

La révolution de Juillet 1830 est applaudie au delà de la Manche et y provoque un contre-coup, car Wellington et les conservateurs sont remplacés par les libéraux au ministère. Bientôt va venir la réforme électorale anglaise. Notre romantisme profite d'abord de ces dispositions favorables. *Henri III et sa cour* ainsi qu'*Hernani* sont

représentés sur des scènes londoniennes, avec de larges coupures, il est vrai. *Notre-Dame de Paris* est fort admirée. Mais des velléités révolutionnaires semblent bientôt se manifester dans le peuple et les classes dirigeantes prennent peur. Elles vont cultiver avec plus de soin les vertus familiales et l'ère victorienne commencera. Or, à ce moment même, le romantisme français traverse une période d'immoralisme et d'anarchisme que tous les historiens attentifs ont signalée. *Antony*, *Marion Delorme*, *le Roi s'amuse*, *la Tour de Nesle*, *Lucrèce Borgia* semblent aux Anglais des pièces « remplies de génie et d'abomination ». Dans le roman, la *Lelia* de George Sand soulève des orages à son tour. *Léoni*, *Jacques*, *Spiridion*, successivement sortis de la même plume, n'atténuent pas cette impression fâcheuse. *Les Contes drôlatiques* de Balzac, alors contestés même en France, ne le relèvent pas davantage devant l'opinion britannique, qui se rend fort bien compte du talent déployé par des écrivains à ses yeux subversifs, mais les juge d'autant plus dangereux pour les mœurs.

Le point culminant de la réaction anglaise contre notre littérature est atteint, en 1834 et 1836, avec deux articles de la *Quarterly Review* qui firent du bruit jusqu'à Paris. Le drame romantique y est caractérisé, une fois de plus, par l'absurdité, l'extravagance, l'immoralité, la monstruosité même. Le critique prétend avoir établi une statistique sur les dix pièces les plus applaudies des Parisiens dans les dix années précédentes : il y a trouvé, parmi les personnages féminins, huit femmes adultères, cinq prostituées et six filles séduites ; deux d'entre elles accouchent presque sur le théâtre. Quatre mères sont éprises de leur fils ou de leur gendre et, dans trois cas, le crime est consommé ; onze personnes sont mises à mort par leurs amants ou amantes, directement ou indirectement ; dans six de ces pièces, le héros est un bâtard ou un enfant trouvé.

Pour notre roman, le critique britannique n'est pas moins sévère. Il y découvrait la tradition de Rousseau avec assez de clairvoyance et Balzac surtout lui apparaît comme un disciple de Jean-Jacques, auquel cet auteur renvoie, dans sa *Physiologie du mariage*, comme à un excellent conseiller de morale. Certes, le fécond romancier montre un talent remarquable (bien qu'il abuse de la description jusqu'à devenir ennuyeux). Il connaît parfaitement le présent état moral et social de son pays. Son chef-d'œuvre est *le Curé de Tours* : je serais volontiers de cet avis. *Eugénie Grandet* peut être lu par les gens honnêtes, mais devient fastidieux vers son terme. A ces explosions de surprise indignée, Sainte-Beuve répond par un article adroit dans la *Revue des Deux Mondes*. Il y soutient que l'art qui prétend moraliser n'est plus l'art : thèse dont on a singulièrement

abusé depuis. Et le futur lundiste a beau jeu pour souligner les fautes de perspective commises par la critique d'outre-Manche, qui semble placer sur le même rang des écrivains français de valeur extrêmement inégale.

Thackeray, longtemps journaliste avant de devenir romancier applaudi et qui avait fait de longs séjours à Paris, apprécie le tempérament français, surtout dans les classes populaires ; mais il n'a, lui non plus, aucune sympathie pour notre romantisme. Ce qui me frappe dans les critiques qu'il adresse à cette école, c'est qu'il en voit admirablement le caractère *mystique*. C'est, dit-il excellemment, *une religion nouvelle* ! Les Français ont pris goût aux doctrines mystiques, à l'imitation des Allemands et de leur transcendentalisme trouble. Mais ce fut, compléterai-je, après avoir aidé les Allemands, par l'intermédiaire de Rousseau, à modifier le caractère de leur mysticisme chrétien de longue date. Après quoi, à travers l'ouvrage trop apologétique de Mme de Staël, les Teutoniques nous ont restitué le rousseauisme embelli et développé par eux durant un demi-siècle. L'aperçu de Thackeray n'en reste pas moins singulièrement pénétrant.

M. Moraud estime qu'après 1834 le romantisme français commence de s'assagir, au point de vue moral, avec le déclin de l'influence byronienne. Il se produit, en outre, à ce moment, une détente politique entre l'Angleterre et la France. L'attention des insulaires se reporte alors avec quelque sympathie sur notre littérature, mais d'abord sur nos historiens qui, en effet, n'ont rien de subversif (avant 1840, Michelet et Guizot, à tout le moins). Guizot bénéficie surtout, et à juste titre, de cette sympathie ; Béranger aussi, peu romantique d'ailleurs, sauf par ses opinions politiques.

Pourtant, de même que le *London Magazine* et le *New Monthly Magazine* n'avaient pas eu la main heureuse en s'adressant à Stendhal pour renseigner leurs lecteurs sur notre romantisme de 1820, la *Westminster Review* se montra pareillement mal inspirée en choisissant Nisard pour traiter dans ses colonnes du romantisme de 1830. Il parla, en effet, sans grande sympathie, de Hugo et même de Lamartine. Si Stendhal était trop avancé d'opinions morales et politiques pour comprendre les premiers cénacles de l'école nouvelle, Nisard était, par contre, trop attaché à la tradition chrétienne et classique pour approuver l'état d'esprit encouragé par la révolution de Juillet chez nombre de ses contemporains de marque. Professeur et précoce chef de famille, il devait se sentir choqué dans ses sentiments de responsabilité éducatrice par *Angelo* ou par *Lucrèce Borgia*, par *la Chute d'un ange* et même par *Jocelyn*, dont l'Angleterre

réprouvait nettement, elle aussi, les troubles suggestions passionnelles. Puis il eut le tort de laisser déteindre ses réprobations éthiques sur ses appréciations esthétiques et de prédire que bientôt les auteurs de ces œuvres suspectes n'auraient plus de talent : ce que l'événement a par trop démenti dans la suite.

Pourtant, dès 1837, un nouveau revirement se fait dans l'opinion anglaise en notre faveur. On croit découvrir que George Sand a surtout prêché contre le dévergondage et plaidé pour le droit de la femme à ne dépendre que de l'homme jugé par elle digne de son amour. Bientôt Élisabeth Browning va s'enthousiasmer pour cette nature de femme « colossale à tous les points de vue » et George Eliot subira plus encore son influence. Balzac est goûté, au moins pour son style « si naturel » (ce qui n'est pas toujours notre impression à le lire). Il y a, concède le critique de la *British and Foreign Review*, à qui j'emprunte ces jugements, il y a dans cette littérature continentale une grande vitalité, bien qu'elle soit rude et encore trop crue. *Un jour, elle influera profondément sur la nôtre!* Prédiction qui s'est amplement vérifiée vers la fin du siècle dernier. Nous quitterons sur ces constatations, qui remplissent les derniers chapitres de son livre, le guide si compétent qui nous conduisit dans le dédale de la littérature périodique d'outre-Manche, en le remerciant de tout ce que sa patiente enquête nous a révélé de neuf et de singulièrement instructif.

Ernest Seillière.

C. Guerrieri Crocetti. **G. B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI.** (*Biblioteca della Rassegna.*) Milano, etc., 1932. In-16, x-766 pages.

Après le travail de Berthe de Besaucèle et les nombreuses recherches suscitées par Giraldi [1], il pouvait sembler peu opportun de consacrer au poète ferrarais une nouvelle monographie. Cette monographie, M. Guerrieri ne l'a pas tentée. Son dessein, plus vaste, fut de ramener l'œuvre giraldienne à ses principes théoriques et de faire revivre les idées et les aspirations que l'écrivain « conçut et vécut avec passion » : tâche de psychologue et, plus encore, d'esthé-

1. L. Berthé de Besaucèle, *G. B. Giraldi, étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle.* (Thèse d'Aix-Marseille), 1920, 301 p. — Parmi les travaux récents de littérature comparée consacrés à Giraldi, il convient de citer : Alexander Haggerty Krappe, *The source of Voltaire's Zaire* (Giraldi, *Ecatommithi*, VIII, 6), *Mod. Language Rev.*, 1925.

ticien. Mais les doctrines de Giraldi ne restent point isolées : elles se trouvent liées à l'époque qui les vit ou les fit naître, en même temps qu'aux ouvrages qu'elles inspirèrent : ainsi se justifie la division adoptée par M. Guerrieri (étude de la pensée critique de Giraldi ; étude des applications littéraires de ses théories) et l'ampleur même donnée à son enquête.

En effet, dans la première partie, et la plus importante, de son ouvrage, l'auteur est amené à considérer les idées de Giraldi non seulement dans « leur formation et leurs possibilités », mais dans « leurs rapports avec la culture et l'art contemporains » et les divers mouvements de pensée qu'elles contrarièrent, favorisèrent ou suscitèrent : l'analyse s'étend aux principaux écrivains du siècle, Torquato Tasso, Trissino, Tolomei, B. Varchi, Piccolomini, Patrizi, Castelvetro, Minturno, Maggi, Pigna, Sperone Speroni, et M. Guerrieri se fait l'historien de cet aristotélisme militant de la Renaissance qui élabora et fixa pour un temps les conceptions du roman, de l'épopée et de la tragédie, les règles de l'imitation, de la langue et du style : l'étude de M. Guerrieri rejoint celle que M. Toffanin consacra à *la Fine dell'Umanesimo*[1].

Par son *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Giraldi se classe parmi ceux qui tentèrent d'opérer, sous le signe des règles aristotéliciennes, la fusion de l'épopée et du roman. En doit-on faire un initiateur? Ce serait trop dire ; M. Guerrieri note, sans tenir suffisamment compte de ses propres remarques, que Minturno ou B. Tasso, soucieux comme lui de fonder la dignité du roman, se séparent souvent de Giraldi : celui-ci, épris d'un art plus libre, veut sauver le roman sans l'aide d'Aristote ; celui-là accepte les règles, mais les interprète à sa manière : parmi eux, Giraldi fait figure d'un « réactionnaire rigide », décidé à ne rien sacrifier des règles et à faire du roman un genre tout intellectuel.

L'épopée, la tragédie seront pareillement ennoblies : l'une dans le récit des événements, l'autre dans la peinture des passions, elles auront charge d'exalter les héros. Soucieux plus que respectueux des règles — car il lui est permis de les violer, mais de parti-pris et non par ignorance — le poète tragique cherchera surtout à moraliser par ses dénouements : il se souviendra de Sénèque.

Les chapitres que M. Guerrieri consacre, non plus aux genres, mais à la création et à l'expression littéraires sont les plus précieux du volume. L'imitation, Giraldi, fidèle à Aristote et instruit par Bembo, la fait moins consister dans la fidélité aux mots que dans

1. Toffanin, *la Fine dell'Umanesimo*. Torino, 1920; du même auteur, *Che cosa fu l'Umanesimo*, 1929, et *Il Cinquecento*. Milano, 1929.

une transposition du rythme et de la musicalité, dans une sorte de transfusion du génie ; elle est non seulement identification, mais « dépassement » de la personnalité.

Au problème des langues, dont on sait l'importance en ce temps, Giraldi apporte une solution en affirmant la nécessité d'une langue supérieure ; cette langue sera le toscan, mais, contrairement à l'opinion de Bembo, elle répudiera l'archaïsme ; elle ne se séparera de la langue usuelle que dans la mesure où l'exige la constitution d'une littérature de classe.

Ainsi apparaît, dans la doctrine de Giraldi, la notion d'une poésie aristocratique à la fois et universelle, capable de trouver, dans la méditation sur les règles aristotéliciennes, la force de rivaliser avec les Anciens. Qu'il s'agisse de la nature du roman, de la théorie de l'imitation ou du problème des langues, Giraldi prend, en effet, figure de « moderne », et M. Guerrieri réfute heureusement sur ce point M. Toffanin[1], qui, voyant dans la littérature des XVI^e^ et XVII^e^ siècles la simple mise en œuvre, en langue vulgaire, de la matière classique, ne fait pas remonter la querelle des Anciens et des Modernes au delà du XVIII^e^ siècle. Il montre que, dès l'époque de Giraldi, le classicisme ne semblait aucunement intangible et que la supériorité des langues et de la littérature modernes avait ses partisans résolus. S'ensuit-il, comme le pense M. Guerrieri, que Giraldi ait inauguré la phase « la plus résolue » de la querelle et ouvert la voie à Tassoni, Bouhours et Fontenelle? Il est permis de ne pas l'affirmer ; on ne voit pas qu'il en ait mesuré la profondeur : sa critique est celle d'un technicien et demeure étrangère aux concepts philosophiques que la querelle du XVIII^e^ siècle supposait et qu'elle dégagea.

Il reste que l'importance de Giraldi dépasse celle d'un simple témoin, incapable de comprendre la poétique d'Aristote, tel que le définit M. Toffanin, et M. Guerrieri exagère à peine lorsqu'il fait remonter à sa critique l'esthétique et la pensée du *Cinquecento*. Cette importance est d'ordre européen : M. Guerrieri a marqué avec bonheur comment les théories giraldiennes réapparaissent, en Angleterre chez Lodge ou Sidney[2], en France chez Ronsard ou Du Bellay, et ses remarques viennent compléter ou confirmer les travaux consacrés en France à l'apport doctrinal de la Pléiade ; enfin, le chapitre relatif à Cervantès et Lope de Véga compte parmi les plus curieux de l'ouvrage. On notera seulement qu'en matière d'influences

1. Toffanin, *ouvr. cit.*, et *l'Eredità del rinascimento in Arcadia*. Bologna, 1922.

2. Sydney, *Defence of Poesie*, 1583.

idéologiques la plus grande prudence est de mise ; les textes cités par M. Guerrieri marquent des rencontres plutôt que des emprunts ; ils assignent à Giraldi un rôle de précurseur plutôt que d'initiateur et intéressent moins la littérature comparée que la littérature générale.

En Giraldi on appréciait jusqu'ici le poète plus que le critique. M. Guerrieri renverse l'ordre des termes et la seconde partie de son livre, qui traite des œuvres mêmes du poète est sans doute la moins importante à ses yeux. Il y analyse l'épopée *Ercole* et, par analogie, *la Giotade* du Trissin, *l'Amadis* et *la Floridante* du Tasse ; de Giraldi, auteur tragique, il souligne l'audace et la nouveauté de pensée, la hardiesse vis-à-vis des unités de temps et de lieu, la tendance à la tragi-comédie, le style, enfin, net, commun, antihéroïque. Une étude des *Nouvelles*, que l'auteur a cru devoir différer, eût complété ce que les chapitres précédents nous avaient appris sur Giraldi et la tradition romanesque.

Si quelques réserves étaient permises en face du remarquable ouvrage de M. Guerrieri, elles ne porteraient point sur la documentation, qui est abondante, ni sur l'analyse, qui se révèle singulièrement subtile. Elles concerneraient la présentation. L'auteur a estimé avec raison ne pouvoir séparer les doctrines de Giraldi des autres théories de l'époque. Mais l'élaboration, au XVI^e^ siècle, de la poétique aristotélicienne méritait d'être étudiée dans son ensemble et abordée de front ; l'envisager à partir d'une œuvre particulière, fût-ce celle de Giraldi, c'était se condamner d'avance à certaines déformations de perspective. Il s'ensuit que plusieurs chapitres, sans pouvoir épuiser, naturellement, une matière trop vaste, souffrent en même temps d'un excès d'abondance et rendent mal cette « passion » que Giraldi éprouva pour ses idées et que M. Guerrieri éprouve pour Giraldi. La division du volume en deux parties (théorie, mise en œuvre) entraîne de nombreuses répétitions, non seulement formelles (une longue citation de la page 27 est reproduite à la page 547), mais de pensée. On regrette, enfin, de ne trouver ni table des matières analytique, ni bibliographie, ni index.

Ces remarques n'enlèvent rien à l'importance du travail de M. Guerrieri, qui constitue une très remarquable contribution à l'histoire du classicisme européen.

Jean Baillou.

CHATEAUBRIAND HISTORIEN :

Plusieurs passages du consciencieux ouvrage que M. Albert Dollinger vient de publier sur les *Études historiques de Chateaubriand* (1 vol. in-8°, 374 pages, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Paris, Les Belles-Lettres, 1932) intéressent la littérature comparée — en particulier les pages 123-132, qui concernent plus particulièrement les dettes de Chateaubriand à l'égard de Gibbon. Peut-être même sera-t-on étonné que la littérature comparée n'ait pas à faire une plus abondante moisson dans les *Études historiques* et que, par exemple, la science historique de l'Allemagne ait été étrangère à l'ancien collègue de Niebuhr à Rome. Mais M. Dollinger a précisément le mérite de montrer ce que l'on commence à soupçonner, et ce que l'édition récente des *Natchez* par M. Gilbert Chinard vient de mettre en lumière : que les sources de Chateaubriand sont moins diverses, et surtout moins aisées à déceler qu'on ne le suppose.

D'abord, parce qu'il les cache : il ne cite Gibbon que lorsque, aux environs du passage cité, ses *Études* ne contiennent aucun emprunt à cet auteur. Ensuite, parce qu'il les fond en un subtil alliage : ce n'est pas Gibbon qu'il faut reconnaître, ici ou là, c'est Gibbon traduit par Guizot (édit. Lefèvre, 1819) ; ce sont les notes de Guizot ; et tel passage peut venir à la fois de Gibbon, de Guizot, de Fleury, de Lampride : M. Dollinger avoue qu'il est impossible de rendre à chacun ce qui lui est dû ; et c'est à un aveu semblable que se trouve réduit plus d'une fois M. Chinard dans les notes des *Natchez*.

Au surplus, le livre si partial de M. Dick sur les *Plagiats de Chateaubriand* (1905) avait fort exagéré la part de l'historien anglais dans les *Études historiques*. Il avait (M. Dollinger le montre judicieusement) choisi non sans artifices les passages isolés où le texte de Chateaubriand se rapproche le plus sensiblement de celui de Gibbon, et il n'était jamais remonté à leur source commune, Tillemont. Chateaubriand a témoigné moins de confiance à Gibbon qu'à Tillemont, et il a suivi celui-ci quand il n'était pas d'accord avec celui-là. Et, surtout, il a mis partout la marque de son caractère et de sa pensée. Dans le fracas de notes que lui apportait son secrétaire Daniélo, il a su choisir ; et M. Dollinger a étudié, d'après le manuscrit Chalvet, ce travail personnel du génie sur les matériaux frustes de l'érudit. Chrétien, il a effacé plus d'un trait de cette partialité amère que Gibbon a montrée contre le christianisme naissant ; poète, il a cherché le mouvement de la vie, par delà les froides énumérations de causes où se complaît l'idéologue anglais, et il a négligé le plus grand nombre de ces causes. Une fois de plus, la littérature compa-

rée, après de longues pages de colonnes symétriques, où deux textes et deux génies semblent parallèles, doit conclure que rien n'est plus différent d'un auteur anglais qu'un auteur français qui l'imite, que rien ne ressemble moins à un historien du XVIII^e^ siècle qu'un historien du XIX^e^. P. M.

L'ORIENTALISME DE FLAUBERT :

« Ah ! Carthage, si j'étais sûr de te tenir ! » Ainsi s'exprime Flaubert dans la lutte qu'il entreprend pour arracher au passé et au lointain à la fois vérité et couleur. La préparation de *Salammbô* nous est contée dans le livre d'une précision admirable que René DUMESNIL, reprenant et approfondissant les connaissances qu'il a accumulées depuis plus d'un quart de siècle, consacre à *Gustave Flaubert : l'homme et l'œuvre* (Paris, Desclée, De Brouver et C^ie^). On verra, dans le même passage, les réactions de l'esprit parisien devant l'ouvrage : elles vont depuis les éloges compréhensifs jusqu'aux caricatures, jusqu'aux chansonnettes, jusqu'aux pamphlets ; certains y voient

Un tableau tout barbare ou d'éternels combats
Assomment le lecteur bien plus que les soldats...

Au chapitre VII, René Dumesnil résume l'état des connaissances actuelles sur les sources du roman carthaginois.

Comme, d'autre part, les influences étrangères, et notamment celle de Gœthe, sont toujours indiquées et pesées au passage, on peut dire que nous possédons maintenant sur Flaubert un instrument de travail de premier ordre, utile non seulement aux historiens de la littérature française, mais aussi aux comparatistes.

RACINE ET L'ALLEMAGNE :

Rien de plus intéressant, de plus passionnant même, que la quasi-incompatibilité de l'art racinien et de la moyenne allemande, et il n'est pas surprenant de voir, une fois de plus, ce « thème » fondamental traité, et traité avec beaucoup de nuance et de tact par M. R. SCHRÖDER (*Racine und die deutsche Humanität*. München-Berlin-Zürich, Oldenbourg, 1932, 76 pages). Ce qui est plus étrange, c'est que cette étude, dédiée à K. Vossler, s'ingénie à « jeter des ponts » entre la classicité de Goethe et l'art racinien sans signaler, comme l'ont fait MM. Fritz Ernst, F. Desonay ou H. Glaesener, le *passage* réel de l'affinement de Racine aux disciplines consenties par Goethe. A défaut d'histoire, des synthèses plus ou moins convaincantes font oublier que Racine, descendant de Sconin, a probablement plus de sang « nordique » dans les veines que beaucoup de Bavarois. Du moins de beaux échantillons de traductions (*Bérénice*,

acte I; *Athalie*, acte III, scènes VII et VIII) font-ils apprécier l'entente excellente que l'auteur possède de la fluide densité racinienne.

EN RELISANT ZOLA :

M. Antonio DE CARLI, chargé de cours à l'Université de Bologne, nous donne sous ce titre une étude où il s'applique principalement à nous faire juger de Zola par Zola lui-même : il multiplie à dessein les citations, pour permettre au lecteur d'entrer en contact direct avec un romancier qui, après avoir été trop prôné, est aujourd'hui trop oublié. Souhaitons que le critique, dont les comparatistes n'oublient ni l'*Influence du théâtre français à Bologne*, ni les *Riflessi francesi nell'opero di Saverio Bettinelli*, ni l'*Italia nell'opera di Victor Hugo*, ajoute à son étude un chapitre — ou un livre — sur l'influence de Zola hors de France, et particulièrement en Italie.

LITTÉRATURE HISPANO-AMÉRICAINE AUX ÉTATS-UNIS :

Sous ce titre, et par l'œuvre de M. Sturgis E. LEAVITT, professeur d'espagnol à l'Université de North Carolina, *The Harvard Council on Hispano American Studies* donne une nouvelle preuve de son activité (*Hispano-American literature in the United States; a bibliography of translations and criticism*, by Sturgis E. Leavitt. Cambridge, Harvard University Press). Il s'agit de dresser l'inventaire de tout ce qui traite de la littérature hispano-américaine, et qui a été publié aux États-Unis, ou fourni aux publications étrangères par des résidents des États-Unis; ceci jusqu'à l'année 1931. On suit l'ordre chronologique, à partir de 1827, date où les États-Unis prennent un premier contact avec José Maria Heredia; et on mentionne les traductions, les histoires des littératures, les études critiques, les comptes-rendus, les publications scolaires. On n'a pas inclus ici une liste des livres qui, écrits par des ressortissants de l'Amérique latine, ont été édités aux États-Unis; car on estime que cette liste mérite une place à part.

Le gérant : É. CHAMPION.

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR. — 1934.

L'EXOTISME LITTÉRAIRE

NOTES POUR UN LIVRE FUTUR : *IDÉES ET FORMES*,

CONCEPTION GÉNÉRALE DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE[1]

Une étude d'ensemble de la littérature fournirait à celui qui l'entreprendrait la matière d'un livre extrêmement curieux, paradoxal même : dans l'extrême complexité des littératures, anciennes et récentes, de dizaines de peuples du monde, la rudimentaire simplicité de quelques idées modiques, toujours les mêmes et perpétuellement répétées... La paix ou la guerre — le foyer ou l'aventure — l'aisance ou la misère — l'extériorisation ou l'intimité — la raison ou le sentiment — le vil ou le sublime — l'obscurité ou la clarté — la préciosité ou la simplicité : il n'existe, peut-être bien, pas grand'chose de plus comme thèmes et, probablement aussi, pourrait-on en réduire encore le nombre. Du moins les aspects dominants valent-ils une démonstration et un commentaire. Prenons d'abord l'exotisme.

*
* *

Il vient de loin. Il est déjà dans l'*Iliade*, certainement dans l'*Odyssée*. Télémaque, ayant quitté son humble Ithaque, s'émerveille à Pylos, à Sparte; ce n'est pas uniquement son admiration pour la sagesse de Nestor ou la beauté d'Hélène qui l'enchante : c'est la nouveauté, la richesse des lieux et de leurs habitants. Ulysse vogue à l'aventure à travers la Médi-

1. Bien qu'il soit de règle de ne publier que de l'inédit dans nos pages, il nous a semblé tout indiqué de mettre à la portée de nos lecteurs, sous une forme française, les vues d'un des plus éminents parmi les étrangers qu'intéressent les hauts problèmes de la littérature. L'original de cet article a paru à Rio-de-Janeiro en 1932. Quelques mises au point l'ont légèrement modifié vers la fin (N. D. L. R.).

terranée, le poème est un Baedecker de cet exotisme limité au petit monde antique, ce grand lac autour duquel, dirait le divin Platon, tous sont accroupis comme grenouilles au bord d'un bourbier. Ulysse va de Polyphème à Calypso, de Circé à Nausicaa, d'étonnements en émerveillements, jusqu'à Pénélope et Ithaque : le poème, dans son ensemble, n'est pas seulement exotique, car il met en relief également les contrastes entre le repos et le voyage, l'aventure et le foyer, l'amour étranger et celui de la maison, le raisonnement et la patience triomphant de tout, mais après d'amères expériences indicibles.

Cependant, s'il me fallait donner un prix d'exotisme littéraire à l'époque, ce serait, sinon à l'*Anabase*, du moins à la *Cyropédie* de Xénophon. C'est là déjà un roman, peut-être le premier en date, roman pédagogique également, ainsi que le contexte le prouve, destiné à l'éducation achevée d'un enfant, tel le *Télémaque* de Fénelon ou l'*Émile* de Rousseau et d'autres; outre son apparence, c'est aussi un livre pour les grandes personnes : la Perse exotique est, de ce fait même, passionnante, opposée à la Grèce défectueuse et, par cela même, censurable. Non une Perse « réelle », mais une Perse revêtue de l'idéalisme politique de Xénophon : une projection extérieure de ses utopies d'homme désabusé par son expérience propre. Dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, les pèlerins de Paris donnent, par comparaison, le même effet d'exotisme que Xénophon : aux Grecs individualistes, l'image de ce dont est capable une soumission parfaite à l'État, omnipotent du fait de la volonté consciente, mais automatique, de l'ensemble des citoyens. Le souverain, d'autre part, n'est pas un tyran asiatique, arbitraire, mais seulement le plus digne de souffrir, de penser, d'agir et de commander. Pour une exposition doctrinaire implicite, l'appât littéraire d'un roman, et, qui plus est, d'un roman exotique. Je m'abstiendrai d'une plus ample démonstration en citant une phrase, une seule, des frères Croiset : « L'*Anabase* ouvrait aux Grecs la curiosité de l'Asie. La *Cyropédie* fut le premier des romans. Le nom de Cyrus allait avoir, grâce à Xénophon, une vogue dont les derniers échos, chose singulière, parvinrent jusqu'au XVII^e^ siècle français et jusqu'à M^lle^ de Scudéry. »

*
* *

De là, de Xénophon, à un autre précurseur de l'exotisme : Tacite. L'*Énéide*, qui est à moitié *Iliade*-combat et à moitié *Odyssée*-voyages, a une finalité sédentaire, constructive, humaine. Elle est tout entière l'empire d'Auguste qu'Énée va fonder. Horace avait condamné l'exotisme :

Nequidquam Deus abscidit
Prudens Oceano dissociabili
Terras, si tamen impiae
Non tangenda rates transiliunt vada

c'est en vain que Dieu, dans sa sagesse, sépara les mondes par la barrière de l'Océan.

Pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis,
quae temptare Thetim ratibus...

les navires, disait Virgile, iront encore provoquer Thétis dans son empire... Et pourquoi? Changer de climat, aller au delà des mers, se consumer en travail inutile, ajoute Horace. En fuyant la patrie, se fuit-on soi-même? Ce que tu désires, le bonheur, est ici. *Quod petis hic est.* Ces passages, je l'ai déjà prouvé, ont peut-être inspiré à Camoëns l'éloquence du vieillard de Restelo[1].

Chez Tacite, cependant, dans sa *Germanie*, l'exotisme possède le même caractère pragmatique que dans la *Cyropédie*. La connaissance de ces barbares, Perses ou Germains, est utile à la Grèce et à Rome qui auront à s'en défendre. Louer leurs mérites conduit à censurer les défauts de la patrie qui peuvent être funestes. Le relâchement des mœurs romaines publiques et privées, opposé à la simplicité décente des Germains, correspond à l'étatisme persan qui faisait contraste avec l'individualisme grec ; et ces « exotistes », qui, par la nouveauté persane ou germaine, attiraient l'attention de leurs

1. L'auteur fait ici allusion à un célèbre passage du chant IV des *Lusiades* (94 à 104) ; Camoëns imagine qu'au moment de l'embarquement, à Restelo, de Vasco de Gama, un vénérable vieillard vocifère contre les imprudents qui s'en vont courir l'aventure. Semblable à un prophète biblique ou au chœur de la tragédie antique, il les avertit des dangers qu'ils courent et blâme leur audace avec une véhémence pleine de grandeur (N. D. T.).

compatriotes sur le danger, avaient bien raison de le faire. Xénophon et Tacite, si « prévision » égale « politique », furent dans ces œuvres les plus sages des patriotes tout en n'étant pas littérairement désintéressés. L'exotisme y constitue une magnifique ressource littéraire, nouvelle que le monde apprendra à utiliser.

*
* *

Comme nous ne suivons pas notre idée pas à pas, mais de haut, de halte en halte, par l'échelle lointaine des sommets les plus hauts, sur les pics dominants pour en indiquer simplement la séquence, nous ne devons pas omettre, au moyen âge, Marco Polo, qui, mieux que son admirable voyage, a laissé la narration d'un merveilleux exotisme. De 1271 à 1295, par l'Asie, il fut jusqu'en Chine où il résida et d'où il revint à Venise par Sumatra, l'Inde et la Perse. A son compagnon de prison, Rustichelo, il dicta à Gênes, en 1298, son récit écrit en français, trésor de science et d'aventures, beau roman exotique. On s'amuse grâce à lui « et de lui » en raison de sa nouveauté, mais on le révoqua en doute en le tenant pour mensonger. Sort commun des voyageurs et de ceux qui racontent leurs voyages. Les *Pérégrinations*, également par la Chine, de l'un des nôtres furent à l'origine d'un calembour sur le nom de Fernand Mendez Pinto[1].

Peu importe : l'exotisme, la curiosité pour la nouveauté étrangère et lointaine rétrécit le monde et, de ce moment, la Chine commença de voisiner avec l'Europe. La japonaiserie du XIX^e^ siècle, rapidement, devait faire la même chose pour le Japon. C'est pourquoi Tokio se trouve plus près de nous que Pékin.

Du voyage réel à celui du songe, la distance est brève. L'il-

1. Fernand Mendez Pinto, aventurier portugais (1510-1583), est probablement le premier européen qui ait abordé au Japon. Ses mémoires auxquels Afranio Peixotto fait allusion ici ne furent publiés qu'après sa mort en 1614. « Sa première vogue passée, le livre pourtant n'obtint pas grande créance. Des gens s'amusaient à parodier le nom de l'auteur : Fernao Mentes? — Minto (Fernand, tu mens? — Je mens). » Et Congreve, en 1695, écrivait dans *Love for Love :* « Mendez Pinto was but a type of thee, thou liar of the first magnitude » (*les Voyages aventureux de Fernand Mendez Pinto*, publiés par Jacques Boulenger. Plon, 1932, p. XXV) (N. D. T.).

lusion de l'Atlantide confère une éternelle curiosité au texte de Platon : l'Amérique est déjà préfigurée dans le rêve éveillé de l'humanité. En l'an 1000, les Vikings effectuent leur surprenant périple jusqu'à Furdurstrandi, le Groenland, que les Celtes d'Irlande, avant ou au même moment, connurent dans la légende de saint Brandan : « Peregrinatio Sancti Brandani » — « Immaram Brenainn », expression christianisée d'une utopie païenne. Cette nature fantastique, créée à dessein pour une humanité différente, cette topographie étrange, fiction merveilleuse et en même temps exposant de la réalité, font du poème de saint Brandan une des plus admirables créations de l'esprit humain et l'expression la plus complète, peut-être, de l'idéal celte, dit le Celte Renan. Nous, Américains, nous pouvons voir en ces Iles Fortunées la prévision de l'exotisme médiéval, parmi tant de guerres, de pestes, de famines, de corruptions, de désespoirs, la sublimation d'un idéal terrestre, un Paradis tangible où tout serait beau et bon pour le bien et l'enchantement de l'homme. Celui qui, des siècles plus tard, donna un nom à ce continent, Americo Vespuce, idéalisant déjà la réalité, ainsi que cela est courant en littérature, disait du Brésil : « Certes, si le Paradis terrestre existe quelque part au monde, ce ne doit pas être loin de ces terres... »

Ce fut ainsi, par la fiction et la réalité, que l'exotisme dirigea la curiosité vers l'Amérique et intégra le monde tout entier dans la civilisation de l'Europe.

*
* *

Une idée collatérale à celle de l'exotisme fut l'idéalisation du sauvage, du bon sauvage... Bons Persans, bons Chinois, bons Germains, bons cannibales : cela devait conduire à l'idéologie de Rousseau, idéologie meurtrière de l'homme civilisé, méchant, dans la Révolution française. Les autres révolutions se contentent d'hommes quelconques au pouvoir; qui le détient, puisque nous en sommes écartés, celui-là est forcément méchant.

Le bon sauvage eut son avocat en Montaigne. Il nous en informe au chapitre « Des cannibales » de ses *Essais*. Assis-

tant à Rouen à une fête où parurent cinquante Tabajaras amenés du Brésil, il alla s'entretenir avec leur chef. Il lui demanda quels étaient les avantages de son grade : celui-ci lui répondit qu'ils consistaient à marcher en tête au combat. Il lui dit encore que deux choses avaient excité son admiration dans la civilisation : que des hommes forts, âgés et armés obéissent à un enfant (le futur Charles IX naquit cette année-là, 1550) et non à quelqu'un qui fût capable de les commander; et qu'il y eût, parmi les Européens, des gens riches, comblés de toutes les facilités, et d'autres, plus nombreux, souffrant, malgré leur nombre, les injustices de la misère sans protester ni se révolter. Si les habitudes du gouvernement et de la société communiste des Indiens brésiliens n'avaient pas été celles-là, on pourrait penser que Montaigne leur attribuerait une critique de la monarchie héréditaire et de la société capitaliste. Mais il en est de même pour Xénophon, Tacite et Montaigne; ils soulignent la vérité barbare qui fait contraste avec l'erreur civilisée. Exotisme pragmatique!

Le grand sceptique conclut : « Tout cela ne va pas trop mal : mais quoy, ils ne portent point de hault de chausses. » C'est l'habit du civilisé qui nous confère le droit d'être entendus. Cependant, de nombreux génies reçurent de Montaigne cette apologie du sauvage. Ronsard tout le premier, Rousseau et Chateaubriand ensuite. Tels furent les antécédents du romantisme exotique de la fin du XVIII^e^ et du commencement du XIX^e^ siècle.

Comme si cela ne suffisait pas, au point de vue sociologique et politique, Montaigne transcrivit deux chansons brésiliennes qu'un compagnon de Villegaignon lui traduisit; il dit même de l'une qu'elle est « anacréontique ». Toutes deux, grâce à Montaigne, eurent les honneurs d'une traduction allemande de Goethe en vers[1]. C'est donc le triomphe littéraire du sauvage. Jamais aucun écrivain brésilien civilisé n'en a connu de pareil.

*
* *

Au XVI^e^ siècle, deux poèmes : celui de Ercilla, *Araucana* (1569), long, éloquent, mais de sujet exotique seulement

1. Voir *Brasilianische Lieder*, t. IV des *Œuvres complètes*, éd. de Weimar.

américain. L'autre, d'exotisme universel, *les Lusiades* (1572) de Camoëns, qui rapportent le périple africain et oriental des Portugais jusqu'aux Indes ; mers, cieux, peuples inconnus ; objets de la curiosité éternelle : cela sous une forme de chef-d'œuvre.

Il conviendrait, dans une étude plus approfondie de l'exotisme, de ne pas oublier ces voyageurs des XVI^e^ et XVII^e^ siècles qui satisfirent la curiosité de l'Europe ; Hans Staden nous intéresse surtout, avec sa *Description véritable d'un pays de sauvages*, publiée à Francfort en 1556 ; André Thevet, *Singularité de la France antarctique*, à Paris, 1558, qui non seulement fit profiter le monde civilisé de ses confidences, mais aussi d'un vice en lui apportant le tabac, — gloire qui devait lui être ravie par un compatriote, Nicot, d'où nicotine, nicotiane ; Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, 1578 ; et, pour finir, en 1614-1615, respectivement, *Histoire de la Mission des Pères Capucins dans l'île de Maranhan* et *Suite des histoires les plus mémorables advenues au Maranhan*, de Yves d'Évreux. Cela uniquement pour le genre qui nous importe.

Parmi les œuvres plus importantes, il faut rappeler, au XVIII^e^ siècle, *Robinson Crusoé*, de Daniel de Foe ; les *Lettres persanes*, de Montesquieu ; *Manon Lescaut*, de l'abbé Prévost, par son dénouement ; *Candide*, de Voltaire, en quelques-uns de ses passages ; les médiocres *Incas* de Marmontel, que consacrèrent une condamnation officielle et, finalement, le roman tropical de *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre.

Robinson est de 1719 ; ce cultivateur, planteur au Brésil, allant chercher des esclaves en Guinée, fait naufrage et réussit à gagner une île : c'est le roman de l'énergie humaine inventive, domptant la nature, mais le décor est exotique. Seulement, Daniel de Foe transposa d'une façon désastreuse, sur les données fournies par Selkirk, son informateur, la flore et la faune de l'île de Juan Fernandes dans le Pacifique sud à l'île de Tabago, sise à l'embouchure de l'Orénoque, dans l'Atlantique équatorial, balayée par les alizés humides et totalement différente du littoral chilien froid et sec. Inversion de couleur locale, mais l'exotisme n'est guère exigeant.

Les *Lettres persanes* de 1721 sont une satire parisienne écrite par deux exotiques : l'exotisme, ici, n'est autre chose

que la transposition donnée sinon par la couleur locale, du moins par la perspective; l'Orient était à la mode à l'époque (Galland venait de traduire les *Mille et une nuits*, 1704-1717) et Montesquieu suivait la mode.

En 1731, *Manon* était conduite pour y mourir aux rives du Mississipi, et la pitié romantique montre près de la Nouvelle-Orléans le lieu des tourments de la belle pécheresse, rachetée par son martyre exotique... Prévost devait, avec son *Cleveland*, 1731-1738, emmener directement ses lecteurs en Amérique, en pleine région sauvage, mais il réussit peu à les intéresser : le premier roman de l'amant de cœur, du *gigolo*[1], type banal aujourd'hui et, depuis longtemps, celui-là, oui, éveillait une curiosité à laquelle collaboraient l'exil et la mort au loin.

Candide, en 1738, est moins exotique — en dépit de l'Eldorado et de la Turquie — qu'universel et éternel; c'est le rire provoqué par le finalisme béat de l'harmonie préétablie. La diffusion et le succès donnèrent cependant aux reflets exotiques de ce petit livre un relief inattendu.

Les Incas ou la destruction de l'Empire du Pérou, de 1777, devaient renouveler le succès du roman exotique, peut-être en raison de la condamnation, par la Sorbonne et le Parlement, de Marmontel, collaborateur littéraire de l'*Encyclopédie*.

Le véritable triomphe de *Paul et Virginie*, en 1787, fut celui de l'ingénuité, de la candeur, sur l'artifice et la corruption que la fin repentie du siècle tâchait à corriger. « Notre félicité, disait l'auteur, consiste à vivre suivant la nature et la vertu. » La nature est bonne, jusque même dans les attentions délicates qu'elle a pour nous — les branches des arbres se courbent sous le poids des fruits pour nous permettre de les cueillir; les vaches ont quatre tétines et un seul veau pour fournir du lait de supplément au genre humain; la puce est noire pour qu'on la puisse distinguer sur la peau blanche (la nature a été bien peu courtoise vis-à-vis des nègres...). Comment la nature tropicale, plus belle, n'eût-elle pas mérité plus d'adorateurs que l'autre, l'européenne, qui, de plus, n'offrait aucune nouveauté?

1. En français dans le texte (N. D. T.).

La critique de l'exotisme nord-américain a son maître dans M. Gilbert Chinard, professeur à l'Université Johns Hopkins à Baltimore. Trois ouvrages, *L'exotisme américain dans la littérature française du XVI^e^ siècle; L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles; L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand* ont mis au point les problèmes relatifs à l'Amérique et à la France entre les XVI^e^ et XIX^e^ siècles. Mais la question est universelle et éternelle. Chateaubriand, avec son *Atala* et ses *Natchez*, marche en tête des auteurs exotiques du XIX^e^ siècle. Loti, petit-fils romantique de Chateaubriand par sa mélancolie et son style, clôt la liste à la fin du siècle. Entre eux, tant d'autres. De Lafcadio Hearn à Kipling, de Stevenson à Conrad, l'exotisme a produit de magnifiques chefs-d'œuvre. Il existe des « exotistes » d'autres cieux et d'autres terres, même hors d'Europe et d'Amérique. Il est fort heureux que d'autres chercheurs suivent le maître dans cette étude qui est une des idées directrices de la littérature comparée.

*
* *

Je ne veux pas terminer sans attirer l'attention sur une dérivation imprévue de l'exotisme : ce qu'on appelle la « littérature régionaliste ».

Les civilisations inférieures, ou *moins au point*, exercent le même charme que les civilisations barbares, mais sans nouveauté première, si par hasard il en existe encore qui soient ignorées. Th. Gautier et Mérimée allèrent chercher des sujets violents en Espagne (exotisme littéraire de Corneille, Hugo, Barrès). *Colomba* est corse, et le recueil de la *Guzla* dalmate. L'Italie a sollicité Stendhal, Musset, Barrès, de Régnier. De là procède une littérature exotique ou semi-barbare qui arrive au nomadisme de Loti (*Pêcheurs d'Islande*, *Azyadé*, *Ramuntcho* et *Madame Chrysanthème*). De là également les traductions des Russes : Dostoievski, Tolstoï, Tourguenieff, l'importation des Scandinaves, Ibsen, Björnson, Strindberg — dans l'Europe centrale et occidentale et dans le monde entier.

Parmi les pays européens eux-mêmes, c'est l'Angleterre avec ses coloniaux : Rudyard Kipling ou Tagore, extrêmes

opposés, les plus grands d'entre eux; les États-Unis, en ce qui se rapporte au Far-West et à ses environs jusqu'au Pacifique; l'Espagne, avec le Centre et le Sud-Amérique; le Portugal, qui redécouvre le Brésil.

Et, dans tous les pays, le poème ou le roman régionaliste : normand, breton, provençal, bourguignon, gascon en France; gallois, britannique, écossais, irlandais en Angleterre; gaucho en Argentine; sertanejo au Brésil — sous-produits de l'exotisme : curiosité pour le différent, même tout près de nous.

Cela est l'exotisme de l'espace; il y aurait peut-être aussi celui du temps, « dyschronisme », roman ou poème historique du passé; roman du futur, anticipation à la Wells ou à l'Anatole France.

*
* *

Au Brésil, l'exotisme romantique fleurit dans sa dérivation, « l'idéalisation du sauvage », dont les « leaders » furent Gonçalves Dias en poésie et José de Alencar dans la prose de fiction. Une concurrence politique, celle de l'Indépendance, opposant l'Indien autochtone à l'homme venu du Royaume, le Portugais, aida à cette mode littéraire. Dans l'Amérique tout entière, la littérature régionaliste, le « sertanisme[1] » actuellement à la mode, est un sous-produit de l'exotisme romantique, de l'exotisme éternel. Sans la diversité, la curiosité ne pourrait vivre, et sans elle l'homme ne surmonterait pas l'ennui de la lecture; la littérature n'existerait pas.

Afranio Peixotto.

Traduit par J. Duriau.

1. De Sertãs, littéralement *grand désert*, mais qui, par extension, désigne le « hinterland » brésilien (N. D. T.).

HÉRAUTS

ET

COMMENTATEURS DE SHAFTESBURY

EN FRANCE

Il serait vain de nier au XVIII^e^ siècle l'existence de rapports et d'échanges incessants entre la France et l'Angleterre. L'anglomanie est un fait bien établi de l'histoire littéraire, et M. Ascoli, dans son magistral ouvrage, a même démontré que cette passion remonte plus haut que le XVIII^e^ siècle. Cependant, au cours des premières années de ce siècle, les rapports avec l'étranger étaient peut-être davantage le fait de quelques petits groupes, comme le *Refuge* d'Amsterdam ou de Londres, que du public lettré en général. Cette hypothèse, qui contredit quelque peu l'opinion courante, semble se confirmer si l'on fait une enquête sur la fortune en France de certains ouvrages anglais célèbres.

On se propose ici de faire cette enquête à propos de l'œuvre de Shaftesbury. Un chapitre sera consacré plus tard à l'étude des traductions qui parurent en France. On voudrait maintenant rechercher simplement quels furent ceux qui firent connaître Shaftesbury au public français.

Une chronologie des œuvres de Shaftesbury est nécessaire pour que le lecteur ait présentes à l'esprit les dates auxquelles parurent ses différents ouvrages. En 1711 fut publiée à Londres pour la première fois l'édition complète des *Characteristicks of Men, Manners, Opinions and Times*, mais ce n'était pas le début de Shaftesbury dans le monde des lettres. Sauf les *Mélanges* (*Miscellaneous Reflections*) qui paraissaient alors pour la première fois, tous les traités dont se composait le livre avaient déjà vu le jour. Contre le gré de l'auteur, il est

vrai, l'année 1699 avait vu paraître l'*Inquiry concerning virtue*, puis, en 1708, c'est la *Lettre sur l'enthousiasme*, en janvier 1709 les *Moralistes* et en mai de la même année, l'*Essay on the Freedom of Wit and Humour*. L'année qui précéda la publication de l'édition complète, i. e. 1710, Shaftesbury publia son *Avis à un Auteur*. Toutes ces œuvres figurent dans l'édition complète de 1711 et constituent les *Characteristicks*. Ce sont, d'ailleurs, les seules œuvres de Shaftesbury qui parurent de son vivant. Le reste est posthume : le *Jugement d'Hercule* est de 1714, immédiatement après sa mort, les lettres à un jeune homme à l'Université sont de 1716 et celles à Robert Molesworth de 1721.

Donc, dès 1699, une partie de l'œuvre du philosophe anglais était devant le public de son pays et cette œuvre avait attiré les regards. Par la façon même dont l'*Inquiry concerning virtue* avait été publiée, l'attention avait été éveillée et les idées que l'auteur y exposait ne pouvaient laisser indifférents les lecteurs réfléchis. D'autre part, la position politique et sociale de Shaftesbury devait contribuer à sortir son œuvre de l'ombre. Fameux déjà par sa carrière politique, l'auteur des *Characteristicks* devint presque immédiatement célèbre comme écrivain. Sa réputation fut grande en Angleterre, mais elle ne passa pas la Manche et ne parvint pas jusqu'au Continent, jusqu'en France du moins. Si l'on dépouille les périodiques du temps, chargés de tenir leurs lecteurs au courant des importants événements littéraires à l'étranger, on ne trouve nulle mention de Shaftesbury ou de son œuvre. Ni le *Journal des Savants*, ni les *Nouvelles littéraires*, ni même la *Bibliothèque choisie* que rédigeait Le Clerc en grande partie, ni, en fait, aucun des périodiques de l'époque ne parle du philosophe anglais. Ceci est exact des neuf ans qui vont de la publication subreptice de l'*Inquiry* à la publication de la *Lettre sur l'enthousiasme*. Pendant cette période, nulle mention de Shaftesbury. La situation change du tout au tout à partir de 1709. De cette date jusqu'au milieu du siècle et au delà, avec un intervalle de silence pendant quelques années, les périodiques littéraires français, dont le but était de renseigner leurs lecteurs sur ce qui se passait de l'autre côté des frontières, consacrent plusieurs articles à Shaftesbury et à

son œuvre. La raison de ce changement s'explique facilement par le fait qu'en 1708 parut à La Haye la première traduction de Shaftesbury, celle de la *Lettre sur l'enthousiasme*. A cette traduction devaient en succéder d'autres que l'on indiquera plus tard, et dans la plupart des cas, peut-être même dans tous, c'est de la traduction qu'il est rendu compte. Shaftesbury a eu alors de nombreux hérauts et commentateurs, mais c'est sous son habit français qu'ils l'ont présenté.

Le public français a été informé, pour la première fois à notre connaissance, de l'existence de Shaftesbury et de son œuvre dans l'*Histoire des ouvrages des savants*, en décembre 1708. Un article de huit pages, intitulé *Article IX*, y traite de la *Lettre touchant l'enthousiasme*. C'est une analyse assez détaillée de l'œuvre faite d'une manière entièrement objective. L'auteur de l'article résume le traité de Shaftesbury sans donner la moindre appréciation personnelle sur son contenu. Les quelques lignes d'introduction par lesquelles débute l'article sont les seules qui renferment l'opinion de l'auteur. Il se trouve évidemment en sympathie avec les idées de Shaftesbury : « Il serait à souhaiter pour l'honneur du genre humain, écrit-il, que l'Entousiasme et le Fanatisme fussent inconnus : ce sont des dérèglements de la raison qui mettent l'âme hors d'elle-même et qui ne lui laissent plus la liberté de porter des jugements tranquilles. Personne n'ignore les scènes comiques que certaines gens inspirés, à ce qu'ils disent, de l'esprit divin, jouent depuis quelque temps en Angleterre, et l'on pourrait juger par le titre de cet ouvrage qu'il est fait pour tâcher de les guérir, mais il en est plutôt l'occasion que le sujet. » Et tout le reste de l'article montre bien que l'auteur a parfaitement compris quel était le but de Shaftesbury dans ce traité : à propos des enthousiastes français établis à Londres, revendiquer les droits de la raison et de la critique en face de l'autorité établie. Il insiste sur l'assimilation que fait Shaftesbury des mœurs et de la religion. De même qu'il y a des censeurs des mœurs et des prédicateurs de morale auxquels on permet de reprendre les mœurs et de critiquer les vices alors même qu'ils sont consacrés par un usage général, de même il est essentiel d'appliquer des principes identiques aux opinions, si bien établies soient-elles, sans quoi

l'erreur conservera éternellement son empire. Ces hardiesses et quelques autres que contient le livre de Shaftesbury sont rapportées tout au long et ne semblent pas effrayer le journaliste, qui ne fait aucun commentaire à leur sujet. Il ne cherche pas à masquer le caractère très libre et critique de l'œuvre du philosophe anglais, il ne loue ni ne blâme, il se contente de résumer. Le lecteur, averti, verra ce qu'il doit faire. L'analyse qui lui a été fournie, extrêmement bien composée et claire, lui permettra de se faire une idée du livre et de l'aborder l'esprit prévenu de ce qu'il doit y rencontrer.

L'article que le *Journal des Savants* consacra le 25 mars 1709 à la *Lettre sur l'enthousiasme* est beaucoup plus long et, à maints égards, plus intéressant. S'il prend, lui aussi, la forme d'un long résumé de l'œuvre, l'auteur cependant ne manque pas de faire, au cours du résumé, quelques observations qui font voir de quel côté sont ses sympathies, et il semble bien que ce ne soit pas du même côté que Shaftesbury. Le paragraphe d'introduction est écrit sur un mode légèrement ironique qui donne, dès l'abord, sinon le ton de l'article, car il est grave, du moins l'explication de la position qui sera prise. « L'auteur de cette lettre voit dans le monde une infinité d'enthousiastes et, en faisant part de cette rare découverte à un milord, il prétend lui apprendre ce qu'on doit penser de cet enthousiasme presque universel; quelle conduite on doit garder avec ceux qui en sont frappés et ce qu'il faut faire pour se garantir d'une si étrange maladie ou pour en guérir. Resterait à savoir si ce ne serait pas aussi un Entousiasme particulier qui rendrait l'auteur si clairvoyant, et si la manière de rétablir ou de fortifier l'esprit des hommes n'aboutirait pas tout simplement à en faire des Entousiastes de son espèce. »

Dans l'analyse qui suit, où l'auteur suit pas à pas le traité de Shaftesbury, se rencontrent quelques remarques assez fines. Notre journaliste s'est rendu compte, par exemple, de la position prise par le philosophe, ce dont le précédent écrivain n'avait cure. Son déisme est nettement indiqué lorsqu'il est dit : « L'auteur découvre de l'Entousiasme non seulement dans la religion, mais aussi dans l'athéisme. »

Le remède préconisé par Shaftesbury pour guérir l'enthousiasme, selon lui toujours accompagné de mélancolie, à savoir

l'enjouement et la raillerie, paraît à l'auteur de l'article d'une application difficile. Il vient de citer quelques phrases de Shaftesbury, dans lesquelles celui-ci définit l'enthousiasme, sorte de fureur, de folie soudaine qui transporte l'enthousiaste hors de lui-même et infecte tous les autres autour de lui, et, après ce tableau, il fait doucement observer « qu'il est difficile de comprendre comment on pourrait faire entendre raillerie à un peuple ainsi animé et le guérir de son entousiasme séditieux par ce remède spécifique ».

Ailleurs, Shaftesbury avait contrasté l'attitude des anciens, qui permettaient aux visionnaires de débiter leurs rêveries et aux philosophes de railler la superstition, avec l'attitude des modernes qui cherchent à réprimer l'une et l'autre. On voit, ajoutait-il, la différence des deux attitudes, puisque dans l'antiquité la superstition et le fanatisme ne causaient aucun ravage et que « le nombre des entousiastes ne s'est multiplié que par les remèdes violents qu'on a employés pour les guérir ». Le *Journal des Savants* ne manque pas de citer le passage dans lequel Shaftesbury expose cette thèse, qui se trouve ruinée immédiatement par une phrase ironique, insérée entre parenthèses, sur ces heureux temps qui peut-être n'ont jamais été.

Après avoir, au passage, ainsi mis en doute la sûreté de documentation du philosophe anglais, il relève la manière tendancieuse dont celui-ci présente les origines de la religion chrétienne. Il souligne l'assimilation que fait Shaftesbury des premiers réformateurs aux fanatiques, dont le succès, dans les deux cas, est dû, peut-être, à la sévérité de ceux qui s'opposèrent à leurs desseins, et il continue en disant : « Il ne tiendrait pas à lui qu'on ne regardât les progrès mêmes de la religion chrétienne comme l'effet de la cruauté des Juifs et des païens, et il aurait du penchant à croire que les persécuteurs auraient fait beaucoup plus de mal à notre religion s'ils l'avaient rendue méprisable par des singeries de marionnettes. »

Plus loin il critique certaines opinions de Shaftesbury sur la divinité. On sait que celui-ci ne veut voir dans le Dieu du christianisme qu'un Dieu d'amour et de bonté et prétend que le penchant à la vengeance, les mesures d'offense et d'indi-

gnation que nous attribuons à Dieu proviennent des fanatiques, dont l'humeur mélancolique et hypocondriaque se fait ainsi jour. « On s'étonnera, remarque l'auteur de l'article, de voir ainsi discourir un homme qui cite l'Écriture sainte, où Dieu, indépendamment de nos humeurs, s'est dépeint tel que nous le connaissons. »

C'est jusqu'ici le fond même des idées de Shaftesbury dans ce traité que l'auteur de l'article critique, mais il a réservé pour sa conclusion son jugement sur la forme de l'œuvre. Après avoir loué les connaissances théologiques du philosophe déiste, il proteste, au nom de sa logique française, contre le désordre de composition dont témoigne le livre. « Il ne suit en écrivant, dit-il, aucune méthode; son imagination lui fournit la plupart de ses pensées et ses pensées ne semblent occuper dans son ouvrage que la place que le hasard leur a donnée. » Ainsi se terminait par ce trait cet article dans lequel l'auteur est loin de rester neutre. Les idées essentielles de l'œuvre y sont mises en valeur, on ne se perd pas dans le détail, comme dans l'article analysé précédemment, et de plus il y est fait une critique brève mais intelligente et qui porte. Ces pages du *Journal des Savants* donnent l'impression d'avoir été écrites par un journaliste rompu à son métier, plus expérimenté et plus cultivé que son confrère de l'*Histoire des ouvrages des savants*.

On demeure surpris que Jean Le Clerc n'ait pas pris la plume pour annoncer au monde l'arrivée de l'œuvre de son protecteur et ami. Il faut, en effet, attendre le tome XIX de la *Bibliothèque choisie*, paru en 1709 après la publication en français de la *Lettre concernant l'Entousiasme*, pour que Le Clerc signale l'ouvrage à ses lecteurs. L'article fait partie de l'article X, intitulé *Livres anglais*. Il est très bref et le réfugié français s'y pose en défenseur du traité de son protecteur. C'est même, laisse-t-il entendre, à cause des attaques dont l'ouvrage a été l'objet qu'il en parle, car, le livre ayant déjà paru en français, il aurait pu le négliger, son rôle d'intermédiaire le poussant à rendre compte plutôt d'ouvrages non traduits. Mais, dans le cas présent, il est nécessaire cependant de mettre le public en garde contre certains mauvais sens possibles. Ceci n'est pas dû à des erreurs de traduction, car

elle est bien faite, assure-t-il, mais à la différence des habitudes et des points de vue anglais et français. Ce qui paraît naturel chez les uns peut être étrange chez les autres. Ce préambule une fois terminé, Le Clerc défend l'ouvrage contre l'accusation de désordre qui a été portée contre lui. C'est une lettre et non pas un traité en forme, nous dit-il. Il ne saurait donc être question de traitement méthodique de la matière. On se demande si cette défense est de son cru ou si elle lui a été suggérée par l'auteur lui-même. Nous n'avons pas pour cette période de correspondance entre les deux hommes qui puisse éclairer leurs rapports à ce sujet. Nous savons par l'article du *Journal des Savants* analysé plus haut qu'on avait alors accusé la *Lettre sur l'enthousiasme* de manquer de méthode. Shaftesbury a-t-il vu l'article et a-t-il écrit à Le Clerc pour lui souffler la réponse à faire ou est-ce cet esprit curieux et chercheur de Le Clerc qui, ayant lu la critique, a fait la réponse, après en avoir ou non informé son protecteur, c'est ce que jusqu'à plus ample informé nous ne saurions dire.

Le Clerc, ensuite, passe à la définition de l'enthousiasme, cette fureur fanatique selon Shaftesbury, et au remède que celui-ci prescrit, à savoir la gaîté et l'enjouement. Là encore il juge à propos de relever certaines critiques et d'y répondre. Les mots de joie et de gaîté avaient été mal interprétés par quelques-uns ou risquaient de l'être, et le journaliste fait ressortir qu'il n'est pas question ici « d'une joie de goinfres ou de gens qui boivent ensemble; mais de la joie intérieure qui naît de l'amour de la vérité et du sentiment que l'on a que l'on fait ce qu'on peut pour la connaître, et qu'on la suit autant que la fragilité humaine le permet ».

Et à propos encore de l'épreuve de l'enjouement et de la raillerie, Le Clerc fait un ingénieux rapprochement avec le livre de Pascal. « Si les dogmes de la morale que M. Pascal a attaqués dans ses *Provinciales* eussent été vrais, on se serait moqué de lui-même, et il n'y aurait gagné que du mépris; mais, comme ils étaient faux, l'auteur des *Lettres provinciales* leur a plus nui, en s'en moquant, que n'ont fait les plus véhémentes réfutations. » Rapprochement d'ailleurs plus subtil que solide et dangereux, car on pourrait répondre à Le Clerc

que les dogmes de la religion elle-même ont autant souffert de l'attaque de Pascal que la morale relâchée de ses adversaires, et que, par conséquent, la raillerie de Shaftesbury risque d'ébranler de très respectables vérités. Ce que peut-être il voulait, mais aurait préféré ne pas avouer.

Pour conclure il recommande grandement le livre qui peut être de grande utilité et mérite d'être lu avec attention. Cette recommandation est d'ailleurs désintéressée, car « je n'en connais point l'auteur, dit-il. C'est un homme d'esprit qui possède très bien sa matière et qui écrit en anglais avec beaucoup de délicatesse et de vivacité. » Est-ce une feinte ou la vérité? On pencherait assez pour la première hypothèse, étant donné l'intimité des relations des deux hommes, mais on doit reconnaître qu'il est possible que Shaftesbury n'ait pas tenu son ami au courant de son activité littéraire et philosophique. N'avons-nous pas, quelques années plus tard, l'exemple de Coste, alors commensal de Shaftesbury, écrivant à Benjamin Furly qu'il ignorait le nom de l'auteur des *Moralistes* qui venaient de paraître.

En somme, n'était la personnalité de son auteur, l'article offre moins d'intérêt que les précédents, car il est loin de donner une idée aussi nette de l'œuvre qui venait de paraître. Ce n'est pas l'article d'un héraut qui annonce une nouvelle à la foule, c'est celui d'un champion qui défend une cause qui lui est chère.

Et enfin plus importantes que tout ce qui vient d'être mentionné, sont les *Remarques* de Leibnitz qui parurent aussi à l'occasion de la *Lettre sur l'enthousiasme*. Quoiqu'elles n'entrent pas strictement dans notre sujet, puisque l'auteur n'est pas Français, on en parlera cependant, car elles sont écrites en français et adressées à un Français, Des Maizeaux. Publiées en 1720 par celui-ci dans le tome II de son *Recueil de diverses pièces*, elles aideront à cause du grand nom de Leibnitz à la diffusion et à la connaissance de l'œuvre de Shaftesbury, et à cet égard elles méritent d'être considérées ici. Ce sont des remarques détachées, au nombre de trente-neuf, chacune ayant trait à un point particulier de la *Lettre sur l'enthousiasme*. Leibnitz relève ce qui lui paraît digne de critiques ou d'éloges. Dans l'ensemble, les premières l'emportent sur

les autres et Leibnitz blâme d'abord cet usage de la raillerie. Il l'admet pour guérir l'enthousiasme, mais il n'approuve pas que sous ce prétexte on raille les choses les plus saintes et les plus vénérables. Cette critique qui porte sur le fond de l'œuvre sera celle que Leibnitz reprendra dans son jugement sur l'œuvre de Shaftesbury. Lorsque parurent les *Characteristicks*, il donna en effet son avis sur les diverses pièces qui composent le livre, et son jugement sur la *Lettre* de l'auteur britannique, extrêmement bref, puisqu'il avait déjà écrit ses *Remarques*, ne contient guère autre chose[1]. Ce point lui semble même tellement le point faible qu'il y revient dans plusieurs remarques. Il déclare qu'il ne voit point « à quoi puisse servir la liberté de critiquer des vérités et de les rendre douteuses ». Ailleurs il assure qu'on ne saurait non plus tout tourner en ridicule sous le prétexte que le ridicule ne peut tenir contre la raison, « car les hommes aiment moins à raisonner qu'à rire ». Quant à proposer le ridicule comme pierre de touche pour découvrir si une chose est solide ou non, c'est se moquer, car on sait bien « qu'il n'y a rien au monde qu'on ne puisse tourner en ridicule, au moins par quelque chose d'emprunté, que le hazard ou la coutume y peut joindre ». Ou dire que la raillerie est l'unique remède dont on se puisse servir avec succès pour guérir l'enthousiasme est loin d'être exact. Et ici, avec beaucoup de sûreté, Leibnitz distingue entre l'usage de la raillerie pour « détourner les hommes du vice avant qu'ils y tombent » et pour ceux qui sont confirmés

1. « Jugement sur les *Œuvres* de M. le comte de Shaftesbury, publiées en anglais, à Londres, en 1711, sous le titre de *Characteristicks*, etc...

« I. La *Lettre sur l'enthousiasme* contient mille belles pensées; et je crois que la raillerie est un bon préservatif contre le vice. Mais je ne trouve point qu'il soit propre à en guérir les gens. Au contraire, le mépris qui est enveloppé dans la raillerie sera pris par eux pour une souffrance et persécution : et j'ai remarqué que, lorsqu'on raille sur les erreurs et absurdités en matière de religion, on irrite infiniment les gens qui en sont prévenus, et c'est le vrai moyen de passer pour athée dans leur esprit. Je ne sais pas aussi si l'application du ridicule est une bonne pierre de touche, puisque les meilleures choses et les plus importantes peuvent être tournées en ridicule, et il n'est pas toujours sûr que la Vérité aura les rieurs de son côté, car le plus souvent elle est cachée aux yeux du vulgaire. Je l'ai déjà dit, toute raillerie enveloppe un peu de mépris; et il n'est point juste qu'on travaille à faire mépriser ce qui ne le mérite point. Mais il est bon qu'on soit toujours de bonne humeur et que la joie, plutôt que le chagrin, paraisse dans nos discours et dans nos ouvrages » (Des Maizeaux, *Recueil de diverses pièces*, tome II).

dans ce vice. Dans le premier cas, la raillerie lui semble un moyen possible. Dans le second, elle effarouche autant et plus que les injures et les fanatiques la prennent pour une espèce de martyre. Sans aller jusque-là, il affirme qu'il est des occasions où la raillerie irrite et où ce procédé n'est certainement pas le bon pour convertir les hétérodoxes, car, d'une part, ils ne comprennent pas la plaisanterie, d'autre part, les railleurs passent pour ennemis de toute religion. Dans le cas même où la raillerie serait comprise et acceptée, elle n'aurait sans doute pas pour effet « de retirer les gens de la superstition », mais de les faire devenir impies. L'idée essentielle de l'œuvre est donc soumise à une critique pénétrante et informée, mais ce n'est pas tout, et Leibnitz blâme encore d'autres assertions, importantes ou accessoires, du philosophe anglais.

Une des pierres angulaires de la doctrine déiste de Shaftesbury, c'est qu'il ne saurait exister un Dieu distributeur de peines et de châtiments, car ce serait postuler l'absurde existence d'un Dieu méchant. Mais Leibnitz conteste qu'il y ait contradiction entre un Dieu bon et un Dieu distributeur de châtiments. « Dans ces peines ou dans tous ces maux infligés au péché, il n'y a rien de contraire à la bonté de Dieu; au contraire, c'est la bonté ou la sagesse qui les demande pour un plus grand bien. »

Les peines éternelles ne paraissent pas impossibles à Leibnitz comme elles le paraissaient à Shaftesbury. Il les trouve utiles pour que les méchants craignent le châtiment et que les bons craignent de devenir méchants. Et enfin il critique aussi Shaftesbury pour avoir présenté la tolérance comme une vertu généralement répandue parmi les anciens, rappelant l'exemple de Socrate. On pourrait encore relever bien des critiques secondaires qui montrent que Leibnitz avait lu avec attention l'ouvrage et y avait fait porter sa méditation.

Par contre, il loue fort l'idée de Shaftesbury que la contrainte est ennemie de la vérité; il l'approuve aussi quand il affirme que la bonne humeur est le plus sûr fondement de la religion et de la piété; il est encore de son avis lorsqu'il recommande d'examiner toutes choses par la raison. Les idées de Shaftesbury sur la Divinité, Esprit Universel, Père com-

mun, Intelligence qui a rapport au Tout, Divinité moralement excellente, rencontrent son approbation.

Si l'on voulait, grâce à ces *Remarques* de Leibnitz, mettre en contraste son attitude avec celle de Shaftesbury, on pourrait dire que celle du premier est celle d'un déiste pour qui les religions établies avec leurs dogmes et leurs croyances sont fort respectables, tandis que le second est un déiste persuadé de la fausseté de toute religion et croyant seulement à l'existence d'un Dieu créateur, bon et dispensateur de bien.

Ces *Remarques* devaient être appelées à un grand retentissement, à cause de l'autorité et de la personnalité de leur auteur. Elles provoquèrent même une réponse de la part de Shaftesbury, qui, dans une lettre adressée à un étudiant à l'Université, fit, à son tour, quelques remarques sur son traité. De toutes les manifestations qui se produisirent lors de la publication de la *Lettre sur l'enthousiasme*, ces *Remarques* de Leibnitz sont, en tout cas, les plus importantes et laissent bien loin derrière elles les commentaires qu'on a analysés précédemment, même ceux d'un Le Clerc. Les uns et les autres représentent ce que les contemporains du noble philosophe pensaient de sa première œuvre qui ait été traduite en français.

L'*Essai sur l'usage de la raillerie et de l'enjouement* fut traduit en 1710, et cette même année fut signalée à l'attention des lecteurs des *Nouvelles de la République des lettres*, de la *Bibliothèque choisie* et du *Journal des Savants*.

L'écrivain des *Nouvelles de la République des lettres* a été frappé, comme beaucoup d'autres, de l'absence de plan et de méthode qui se rencontre dans cette œuvre, et il félicite le traducteur d'en avoir donné le dessein. Après cette entrée en matières, la suite de l'article est tout simplement un résumé peu détaillé des quatre parties dont se compose le traité, c'est-à-dire l'exposé de la méthode par laquelle on espère guérir les pyrrhoniens de leur maladie, à savoir le ridicule, puis l'attaque contre les idées de Hobbes sur la vertu et la sociabilité, sur l'état de nature, et enfin pour terminer, dans la quatrième partie, l'éloge de la beauté de la vertu, devant laquelle s'arrêtent toutes les railleries. L'article, qui est ce que nous appellerions aujourd'hui un article d'information, ne se

mêle pas de juger ou de prendre parti pour ou contre les doctrines exposées. Il se contente de résumer l'essentiel du livre.

Dans le tome XIX de la *Bibliothèque choisie* où, on s'en souvient, Le Clerc avait déjà parlé de la *Lettre sur l'enthousiasme*, figure aussi une analyse très brève de l'*Essai sur l'usage de la raillerie*. Là encore, c'est la traduction qui est présentée au public, mais Le Clerc mentionne qu'il a au moins vu l'original, puisqu'il informe ses lecteurs que celui-ci « n'est pas divisé en parties, mais le traducteur français l'a partagé en quatre, et cela sert en effet à mieux suivre les pensées de l'auteur ». Décidément, l'accusation de désordre est bien établie. Et comme dans l'article précédent, mais plus brièvement encore, les quatre parties du traité sont résumées. L'analyse est suivie d'un bref éloge de l'original et de la traduction, « fidèle et exacte autant que la différence des langues l'a pu permettre ».

Le dernier paragraphe de l'article mérite d'être cité en entier : « J'ai mis ces trois petits livres (*Lettre sur l'enthousiasme*, *Essai sur l'usage de la raillerie* et les *Moralistes* que nous examinerons plus loin), non que je sache qu'ils sont du même auteur, mais parce qu'il y a quelque rapport entre les matières et la manière dont elles sont traitées. On y verra également je ne sais quoi d'original, de libre et de dégagé, qui plaira d'autant plus qu'on pénétrera le fonds des matières et qu'on entrera dans l'esprit et dans les manières de l'auteur. » Ces lignes ne manquent pas d'intérêt, d'abord parce qu'on y trouve une appréciation passablement élogieuse de l'ouvrage et de la doctrine de Shaftesbury, appréciation qui distingue cet article du sec résumé des *Nouvelles de la République des lettres*, et aussi parce que Le Clerc y poursuit sa fiction. Il prétend une fois de plus ne pas connaître le ou les auteurs des trois ouvrages qu'il a analysés, mais assez maladroitement il parle de l'auteur à la fin de son article, ce qui laisserait à penser que Le Clerc en savait beaucoup plus long qu'il ne le prétendait.

Le *Journal des Savants*, qui avait fait des réserves assez nombreuses à propos de la *Lettre sur l'enthousiasme*, semble avoir été converti assez rapidement aux idées de Shaftesbury, car l'année suivante, c'est-à-dire en 1710, il consacre le

31 mars et le 21 avril des articles au nouvel ouvrage du philosophe anglais. Là encore, c'est l'apparition de la traduction qui motive ces articles. Le premier, très court, se contente de répéter, en l'abrégeant, l'avis du traducteur. Le second, un peu plus long, est un résumé objectif de l'œuvre. Nulle appréciation d'aucune sorte, aucune conclusion, l'article ressemble beaucoup par sa forme à celui des *Nouvelles de la République des lettres*. Ce ne sont évidemment, l'un et l'autre, que des notices écrites pour attirer l'attention des lecteurs sur cette œuvre qui venait de paraître, mais sans chercher à estimer son importance.

Il faut dire, d'ailleurs, à l'excuse de ces écrivains, qu'ils ne connaissaient encore sans doute que ces deux traités de Shaftesbury, et qu'ils ne pouvaient pas prévoir l'importance qu'allait prendre dans son œuvre la théorie de la beauté de la vertu, le καλοσχαγαθος antique. Leibnitz, au contraire, dont un article de son *Jugement* roule sur ce même traité, avait sous les yeux l'œuvre entière de Shaftesbury, parue en 1711. Et c'est seulement après la première édition qu'il envoya à Des Maizeaux son fameux *Jugement*. Comme pour les remarques qu'il avait faites à propos de la *Lettre sur l'enthousiasme*, le *Jugement* se présente sous forme de notes écrites au cours de la lecture. Il y loue une remarque à certaine page, blâme telle autre ailleurs. La plus grande partie de ses observations s'adresse à la théorie de la beauté de la vertu, qui devait être le centre de la pensée de Shaftesbury. Leibnitz laisse dans l'ombre ou traite brièvement tout ce qui touche à la raillerie comme méthode pour corriger les pyrrhoniens. Il avait d'ailleurs exprimé sa pensée à cet égard dans son analyse de la *Lettre sur l'enthousiasme*, et il se contente de la répéter brièvement. Mais sur la vertu il est plus explicite, et ses remarques sont un concert d'éloges à l'adresse de Shaftesbury pour sa critique de la doctrine de Hobbes, pour sa théorie de la vertu désintéressée, c'est-à-dire comme Leibnitz l'interprète « qu'on doit être porté à trouver du plaisir dans l'exercice de la Vertu et du dégoût au Vice ». Il approuve aussi Shaftesbury d'avoir dit que le bien est le principe des motifs, et il ajoute que nous trouvons très souvent non seulement notre utilité, mais même notre plaisir, dans le bien d'autrui. Il relève tous les rapports

entre la doctrine du philosophe anglais et la sienne propre, sans manquer d'ailleurs, par une vanité sans doute naturelle, de montrer combien cette dernière est supérieure à l'autre. Malgré tout, l'article est celui d'un admirateur de Shaftesbury.

Après ces deux ouvrages traduits en 1709 et 1710 le silence se fait sur Shaftesbury dans les périodiques qui prétendent tenir leurs lecteurs au courant de la littérature et de la pensée étrangères, et cependant les *Characteristicks*, comme on l'a dit, sont de 1711. Mais cette œuvre n'est signalée nulle part, sauf une exception que l'on va voir. L'explication de ce silence est sans doute celle que l'on a déjà donnée au début de cette étude. Les journalistes qui écrivaient dans ces revues rendaient compte des traductions des ouvrages étrangers plus que des originaux, soit qu'ils ne pussent pas eux-mêmes les lire, soit qu'ils crussent leurs lecteurs incapables de le faire. Et il faudra attendre la traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, par Diderot, en 1745, et les traductions qui suivirent pour voir reparaître des articles sur Shaftesbury. Pendant ces trente-cinq années d'intervalle, sauf une lettre de Londres adressée au rédacteur des *Nouvelles de la République des lettres*, parue dans le numéro de novembre-décembre 1716, lettre dans laquelle est signalée avec éloges l'apparition des dix lettres écrites par Shaftesbury à Michael Ainsworth, les périodiques sont muets à son égard.

Un seul cependant lui consacre de nombreuses pages et c'est la *Bibliothèque choisie* de son ami Le Clerc. Avec les *Remarques* de Leibnitz qui parurent après l'édition des *Characteristicks* et dont on a déjà vu deux extraits, ces pages constituent les premiers résumés et jugements d'ensemble que nous ayons sur l'œuvre de Shaftesbury. Elles méritent qu'on s'y arrête et on va ici considérer les jugements de Le Clerc d'abord, puis ceux de Leibnitz.

On a signalé déjà que dans le dix-neuvième volume de la *Bibliothèque choisie*, Le Clerc, en plus de ses articles sur la *Lettre concernant l'Entousiasme* et l'*Essai sur l'enjouement*, avait donné un aperçu des *Moralistes*. Celui-ci, contrairement aux deux autres, n'avait pas encore été traduit en français. Le journaliste trouve un certain rapport entre la *Lettre sur l'en-*

thousiasme et ce nouveau traité, puisque la lettre montrait le ridicule de ceux qui agissent par un enthousiasme destitué de raison, alors que le nouvel ouvrage introduit un enthousiaste raisonnable qui convertit un pyrrhonien. Le Clerc goûte surtout la forme de ces dialogues, dignes d'être comparés, selon lui, à ceux de Platon, supérieurs même par endroits à ces derniers, écrits avec noblesse, vivacité et sens poétique. Pour la matière même de l'ouvrage, Le Clerc est fort succinct. Il explique les divisions de l'ouvrage, dont deux parties sont consacrées à l'exposition des doctrines pyrrhoniennes. Elles sont présentées, dit-il, avec toute leur force, et l'auteur n'a pas trahi ses adversaires. Et, regret ou aveu, Le Clerc ajoute : « Qui lirait ces analyses et qui s'arrêterait à la seconde partie s'imaginerait que l'auteur a plutôt dessein de détruire que de bâtir. » Mais il n'en est rien, et la troisième partie établit solidement le principe général de la religion. C'est à la vérité la doctrine déiste affirmant l'existence d'un Dieu qui gouverne le monde, cause de tout l'ordre qu'on y voit. Le Clerc signale aussi en passant ce qui constitue l'élément original des *Moralistes*, à savoir la notion de beauté, beauté physique et beauté morale dans l'univers, c'est-à-dire ce qui formera la pierre d'assise de la doctrine du philosophe anglais. Il donne même une traduction d'un passage des *Moralistes* consacré à cette partie de la doctrine, la première traduction française de ce traité.

Un an plus tard, en 1710, parut dans le volume XXI de la *Bibliothèque choisie* un article considérablement plus long que le précédent. Et il n'y était cette fois fait mention que d'un seul ouvrage de Shaftesbury, le *Soliloque* ou *Avis à un auteur*. Cet ouvrage, qui peut être considéré comme l'*Art poétique* du philosophe anglais, reçoit de la part de Le Clerc de vifs éloges. Dans ce cas aussi c'est l'original que le journaliste a sous les yeux. Nulle traduction française n'en avait encore été faite, et pour appuyer son éloge de preuves convaincantes Le Clerc traduit quelques passages particulièrement signifi catifs. Le paragraphe de début contient un éloge bien plus enthousiaste que tous ceux prononcés déjà par Le Clerc à propos des autres traités. Il déclare le volume plein d'excellents avis. Il en loue le tour et le style rempli de vivacité et

d'esprit, la morale fine et délicate. Il ne manque pas de signaler la psychologie dont fait preuve l'auteur, et conclut en disant que, s'il fallait mettre dans cet article tout ce qui mérite d'être lu, il faudrait copier tout le livre. A ce bel éloge sans réserves succède l'analyse détaillée de chaque partie — il y en a trois — et de chaque section de l'œuvre. Il parle de la nécessité qu'il y a pour les écrivains de réfléchir et de s'analyser pour découvrir et corriger leurs défauts. Pour rendre vraiment fructueuse cette analyse de soi-même, il est indispensable d'étudier la philosophie et la littérature du passé. Nécessaire aussi le commerce du monde, celui des grands, des savants et du peuple. Et là-dessus une digression rapportée par Le Clerc sur les rois lettrés et philosophes en Angleterre, sur la protection que les monarques peuvent donner aux lettres. Puis on passe à l'utilité des critiques, censeurs et Aristarques de tous genres, dont le rôle primordial est mis en évidence dans une histoire raisonnée des littératures grecque et anglaise. Les critiques, avait déclaré Shaftesbury, ont été cause de l'avancement des lettres et des sciences. Ensuite vient une digression sur certains genres littéraires anglais. Il y a beaucoup de digressions, remarque Le Clerc, mais il ne s'en plaint pas, car « c'est le lieu que l'auteur choisit souvent pour instruire son lecteur, et il a même l'art d'en faire entendre plus qu'il n'en dit ».

La troisième partie de l'œuvre traite de la coutume qu'on a de flatter les auteurs, de la manière d'étudier la morale, de la façon pour un auteur de s'examiner soi-même, du bon et du mauvais goût. Et l'ouvrage se termine par quelques remarques sur la nécessité qu'il y a de bien recevoir les critiques et de pouvoir se critiquer soi-même par le moyen du soliloque. Le Clerc n'a garde de négliger ce passage dans son résumé. Il était, en effet, alors en lutte avec Bayle et quelques autres membres du *Refuge*, et son commentaire sur ce passage a un ton personnel auquel on ne saurait se méprendre. « Il se trouve toujours des savants, dit-il, dont le cœur rempli d'orgueil et d'aveuglement ne leur permettra ni de profiter de leurs lectures, ni du commerce du monde. Ces gens, dont les manières hautaines et brutales ne nous permettent pas de croire qu'ils soupçonnent seulement qu'ils soient sujets à se

tromper, méritent d'être relevés par le mépris de ceux qui savent vivre. » Et c'est sur cette explosion que se termine l'article consacré au *Soliloque*. Il donne au lecteur une idée très claire de l'œuvre, des idées qui y sont exposées, avec une légère tendance au panégyrique. C'est, somme toute, un excellent article de propagande et de vulgarisation.

En 1711, on le sait, parut à Londres pour la première fois l'édition complète des *Characteristicks*. Et cette même année la *Bibliothèque choisie* en parle. Sauf les *Mélanges*, tous les traités qui composent le livre avaient déjà été publiés, mais l'enquête sur le mérite et la vertu ne l'avait pas encore été avec l'aveu de Shaftesbury. Aussi Le Clerc va-t-il consacrer plus de trente pages à ce traité, qui, par son importance dans l'œuvre de Shaftesbury, méritait bien pareil traitement. Ici encore l'écrivain protestant se contente d'être l'introducteur du philosophe anglais. Sauf quelques lignes au début, dans lesquelles il félicite l'auteur, car la pièce est aussi solide par la matière, aussi régulière par la méthode et aussi bien écrite qu'aucune autre pièce de morale, le reste de l'article est, comme les autres, un résumé objectif et extrêmement détaillé de l'œuvre. Cependant un préambule dans lequel, avant toute analyse, Le Clerc explique très rapidement ce que Shaftesbury a voulu faire, ne manque pas d'intérêt. En effet, le journaliste y défend de façon très précise et très claire la position du déiste. Shaftesbury, dit-il, recherche ce que c'est que la vertu considérée en elle-même, quelle influence la religion a sur elle, comment elle la renferme et s'il est vrai de dire qu'un athée n'ait aucun degré de mérite. Il se demande aussi quelle obligation les hommes ont d'être vertueux et quelles raisons les y engagent. Et dans cette recherche, ajoute Le Clerc, il ne sera pas à l'abri des attaques des dévots, ni des athées. En effet, pour les premiers, malgré tout ce qu'on peut dire en faveur de la religion, on est suspect si l'on soutient ou suggère que la vertu peut tirer son existence de quelque autre principe. Et les autres, c'est-à-dire ceux qui se plaisent à montrer le côté faible de ce qu'on appelle religion, soupçonnent quelque malhonnêteté ou déloyauté chez quiconque conserve des sentiments favorables pour la religion naturelle. Le déiste se trouve donc pris entre deux feux. Pas assez reli-

gieux pour satisfaire les orthodoxes, il l'est trop pour contenter les athées. Il sera mal reçu quand il viendra plaider pour la religion et la morale naturelle et quand il voudra les accorder ensemble. Cette définition de la position du déiste est excellente, car elle forme une bonne introduction à l'article qui va suivre. Dans l'enquête sur le mérite et la vertu, en effet, Shaftesbury va essayer de se tenir à mi-chemin, « steer a middle course », entre les deux extrêmes de l'enthousiasme et de l'athéisme.

Cette introduction une fois faite, Le Clerc entre dans son analyse, où nous ne le suivrons pas. Ce serait reprendre toute l'œuvre de Shaftesbury. Qu'il suffise de dire que pas une seule fois il n'interrompt son analyse pour émettre la moindre louange ou critique et que par moments, afin de donner aux lecteurs une idée plus exacte et plus complète de l'œuvre, il en traduit d'assez longs morceaux. Il termine notamment son analyse par une traduction dont la phrase suivante forme la conclusion : « La vertu est le bien de l'homme et le vice son mal. » Cette phrase lui fournit le prétexte pour son dernier paragraphe. Il admire cette conclusion de l'auteur « qui doit être applaudie de tout ce qu'il y a de gens raisonnables ». C'est la seule phrase de louange qu'on rencontre au cours de l'article. Il est certain qu'en attendant la traduction de Diderot, cet article fournit aux lecteurs français incapables de lire l'original le moyen de faire connaissance avec un des ouvrages importants de Shaftesbury. A cause de la longueur de l'article et du soin avec lequel il a été composé, Le Clerc est bien digne de voir son nom inscrit dans la liste de ceux qui ont contribué à mieux faire connaître la littérature et la philosophie d'outre-Manche.

Ce qui a trait aux *Mélanges* est beaucoup plus court et d'un caractère légèrement différent. Après avoir expliqué la nature de cette œuvre — défense et développement des précédents ouvrages — Le Clerc passe, selon sa méthode habituelle, à l'analyse des traités. Mais au lieu que, jusqu'ici, il avait donné une fidèle représentation des idées de l'auteur en résumant très exactement les livres dont il rendait compte, il s'attache surtout maintenant à quelques parties de l'œuvre et en particulier à ce que Shaftesbury dit de l'abus que l'on fait

de la religion et de la mauvaise conduite des ecclésiastiques. Et Le Clerc nous rapporte longuement ce que Shaftesbury dit de la superstition chez les Égyptiens et des fâcheux effets que ce vice avait produits chez eux. Le passage sur les *Mages en Perse* est aussi cité. Comme on le sait, le philosophe anglais, employant la méthode de Bayle, qui sera aussi celle de Voltaire et de l'*Encyclopédie*, avait soin de faire comprendre que ces abus égyptiens ou perses étaient en réalité le fait de la religion établie, quelle qu'elle soit. Le résumé de Le Clerc fait soigneusement ressortir cette tendance et, pour qu'un lecteur peu averti ne s'y trompe pas, il ajoute un petit couplet de sa façon sur la superstition : « Jamais la superstition ne cessera pour le Vulgaire et les Ignorants, pendant que des gens fins et habiles peuvent gagner du bien, en abusant de la faiblesse humaine. Ils auront toujours un fond inépuisable, en établissant de nouvelles manières de culte, de nouveaux miracles, de nouveaux Héros, de nouvelles divinités, qui attirent de nouvelles donations, pendant que la puissance souveraine ne mettra aucunes bornes aux donations en faveur des Prêtres. »

Ailleurs, Shaftesbury avait signalé l'opposition qui existe, selon lui, entre la bonté et la douceur de Dieu et la violence de ses ambassadeurs, c'est-à-dire les prêtres, toujours disposés à terroriser le vulgaire, à le menacer de châtiments en ce monde et dans l'autre. Ce passage est encore rapporté tout au long. Les corrections, au contraire, que Shaftesbury avait faites dans son *Soliloque* à propos du goût, de l'amour de la patrie, sont des plus succinctement résumées. Et, par contre, pleine justice est rendue au dernier chapitre des *Mélanges*, dans lequel on réclamait hautement la liberté de penser. On voit le procédé. Et il semble bien qu'ici Le Clerc trahisse un peu son auteur, puisqu'il fait voir en lui l'ennemi de la religion établie, à l'exclusion de tout autre aspect. Certains pourront prétendre que c'est là l'essentiel de Shaftesbury. Opinion fausse, à notre avis, que de le transformer en un militant, alors qu'il est bien au moins autant un philosophe de cabinet. Le Clerc paraît avoir été coupable, et sans doute volontairement, de cette déformation et de cette fausse interprétation. Il rachète, il est vrai, quelque peu sa faute par les dernières

lignes de son article où il conclut : « Au reste, cet ouvrage est écrit avec beaucoup de finesse et d'élégance, comme ceux qui le liront dans l'original en conviendront. Il paraît que l'auteur a bien médité les matières et qu'il est maître de ses expressions. Son but général étant partout, autant que je l'ai pu comprendre, d'établir la Liberté et la Vertu, les deux choses les plus précieuses et les plus utiles que les hommes puissent posséder, son dessein mérite au moins, à cet égard, d'être applaudi de tous ceux qui haïssent également l'Esclavage et le Vice — les deux choses les plus dignes de haine dont on ait jamais ouï parler parmi les hommes. »

Leibnitz, dont on a déjà vu les analyses de la *Lettre sur l'enthousiasme* et de l'*Essai sur l'enjouement et la raillerie*, a rendu aussi brièvement compte des autres ouvrages qui constituent les *Characteristicks*. Ces analyses sont faites sous la même forme que les précédentes, ce sont des notes dans lesquelles Leibnitz mentionne, à propos de telle ou telle page d'un traité, ce qui l'a particulièrement frappé, lui a plu ou déplu. Ses remarques sur le *Soliloque* sont brèves et admiratives. Il s'agissait là plus de littérature que de philosophie, et Leibnitz passe rapidement. On est étonné de trouver autant, sinon plus, de brièveté à propos de la recherche de ce qui regarde la vertu et le mérite, comme il appelle l'*Inquiry into Merit and virtue*. Et sa méthode est différente pour cet important traité, dans lequel Shaftesbury exprimait des idées assez voisines de celles du philosophe allemand. On ne trouve pas, cette fois, les remarques hachées qui étaient l'habitude dans les autres articles. Celui-ci forme un tout continu dans lequel Leibnitz loue l'auteur d'avoir écrit un traité tout à fait systématique et contenant des sentiments très solides sur la nature de la vertu et de la félicité. Il fait voir ensuite en quelques lignes combien les idées de Shaftesbury sur l'utilité de la vertu sont proches des siennes propres. Après s'être déclaré d'accord sur ce point avec le philosophe anglais, il le blâme de n'avoir pas assez employé la divinité au cours de son ouvrage. Leibnitz a saisi ici la différence foncière qui le distingue de Shaftesbury. Celui-ci cherche, en somme, à présenter une morale indépendante de la religion. Leibnitz, comme il l'explique dans cet article, soutient qu'il y a un certain de-

gré de bonne morale indépendamment de la Divinité, mais que la considération de la Providence de Dieu et de l'immortalité de l'âme porte la morale à son comble et fait que chez le sage les qualités morales sont tout à fait réalisées, et l'honnête identifié avec l'utile, sans qu'il y ait exception ni échappatoire.

De ces réserves, il ne reste plus trace dans l'article suivant où Leibnitz examine les *Moralistes* — qu'il appelle le « sacrarium de la plus sublime philosophie ». Son enthousiasme ne connaît aucune borne, tant pour la forme lyrique et élégante que pour les idées exposées par l'auteur. De cela, on ne saurait demeurer surpris, puisque Leibnitz déclare y avoir trouvé presque toute sa *Théodicée* avant qu'elle eût vu le jour. « Il n'y manque, dit-il, que l'harmonie préétablie et la réduction de la matière ou de la multitude aux unités et aux substances simples. » Et encore : « Si j'avais vu cet ouvrage avant la publication de ma *Théodicée*, j'en aurais profité comme il faut, et j'en aurais emprunté de grands passages. » On ne saurait rendre un hommage plus complet. Et cet hommage le dispense de résumer l'ouvrage, puisqu'il a déjà dit dans ses œuvres tout ce qu'on y trouve. Aussi l'article se termine-t-il sans que Leibnitz ait, en somme, dit de quoi il s'agissait dans cette rhapsodie philosophique.

Pour les *Mélanges*, on revient au système des notes sur certaines parties de l'œuvre. Il y a une demi-douzaine de ces notes, et elles ne sont pas écrites à propos de points particulièrement saillants et intéressants. L'une est au sujet de l'empereur Julien, l'autre du goût, une troisième au sujet des inclinations naturelles, une autre encore sur l'importance des langues anciennes, même par rapport à la religion, et, à cette occasion, Leibnitz félicite Shaftesbury d'avoir réuni en lui les talents opposés des têtes méditatives et des beaux esprits. Les remarques se terminent presque sur ce compliment.

Pour être complet sur cette première période, il faut encore citer quelques lignes des *Mémoires sur l'histoire des sciences et des arts*, mieux connus sous le titre de *Mémoires de Trévoux*. L'article 156 du numéro de novembre 1710, intitulé *Nouvelles littéraires de Londres*, informe les lecteurs du périodique que trois ouvrages anglais viennent d'être traduits

en français. Deux d'entre eux sont la *Lettre sur l'enthousiasme* et l'*Essai sur l'usage de la raillerie et de l'enjouement*. Ils donnent, dit le journaliste de Trévoux, plus d'idée de l'esprit que de la religion de leur auteur, et il se demande si les auteurs ne distingueront jamais la religion des abus que la faiblesse ou la corruption humaine y introduisent. « Mais, ajoute-t-il, il faut excuser ces écrivains protestants, ils ne voient point chez eux de vraie religion, comment la connaîtraient-ils? Parmi eux, la dévotion est bientôt fanatisme, et l'indévotion passe toujours jusqu'à l'incrédulité. » On ne saurait négliger cet article d'un adversaire, si bref soit-il, parce qu'il s'y fait entendre un son de cloche tout à fait différent des précédents. Cette annonce du *Journal de Trévoux* montre bien qu'amis comme ennemis se rendaient compte de l'importance de Shaftesbury.

Et enfin, un an après la mort du philosophe anglais, à propos de la deuxième édition des *Characteristicks*, l'histoire critique de la *République des Lettres* contient un article dans son tome X. La nouveauté de cette édition était le *Jugement d'Hercule*, inédit jusqu'alors. Aussi est-ce à cet ouvrage qu'est surtout consacré l'article. On en raconte la genèse, et l'on fait à ce propos quelques considérations sur les beaux-arts en Angleterre. Le 22 février 1715, dans le tome VIII, c'est-à-dire avant l'article précédent, l'auteur, en annonçant la deuxième édition de l'ouvrage, avait déclaré qu'il y avait « des traits bien hardis dans cet ouvrage et bien éloignés des sentiments vulgaires », ce qui n'était pas compromettant. Et là se termine la liste des articles dont Shaftesbury a été l'objet pendant la première période que nous considérons.

En 1745 paraissait la traduction de Diderot, suivie, quelques années plus tard, d'une traduction de la *Lettre sur l'enthousiasme* par Lacombe et d'une traduction des *Soliloques* de Sinson. Grâce à ces publications, Shaftesbury devait bénéficier d'un regain d'actualité et de popularité. Les revues, qui n'avaient pas parlé de lui depuis sa mort, se souviennent de son existence et consacrent de grands articles aux récentes traductions de ses œuvres.

Sur la première il y a des articles dans les *Mémoires de Trévoux*, le *Journal des Savants* et les *Jugements sur quelques*

ouvrages nouveaux. C'est par un long article que les *Mémoires* signalent l'*Essai sur le mérite et la vertu*. On fait remarquer d'abord que cet ouvrage s'apparente aux traités des anciens qui, plus que les modernes, s'occupaient de morale, alors que la physique semble plutôt à l'ordre du jour. Car c'est bien d'un traité de morale qu'il s'agit, et il est analysé en détail. Sur deux points seulement le journaliste ose une critique. La première s'adresse à la proposition de Shaftesbury que l'athéisme ne détruit pas les idées d'injustice et d'équité. On sait, en effet, que le philosophe anglais prétend que la nature du bien et du mal est primitive et absolue chez tous les hommes, d'où il suit qu'un athée ne doit pas perdre tout sentiment de droiture et d'injustice. Cependant, comme dans son système il n'y a point de vertu sans croyance en Dieu, Shaftesbury doit expliquer que, lorsque l'athée viendra à appliquer ses principes, non seulement il ne sera pas animé à étendre, à cultiver, à mettre en exercice ses connaissances naturelles, mais il sera poussé, par la non-croyance en Dieu, à flatter les affections qui se révoltent contre la justice et la droiture; c'est dans ce sens, peut-on dire, que l'athéisme détruit la vertu. Cette position prise par Shaftesbury paraît contradictoire à l'auteur de l'article. A quoi, en effet, pourraient bien servir ces notions de bien et de mal dans l'athée, s'il est porté par sa mauvaise opinion à en rejeter toutes les conséquences? On pourrait même se demander si l'athée peut avoir ces notions de vertu et de vice, de juste et d'injuste, etc., sans se retourner vers Dieu de qui il tient tout cela, sans entrevoir le Législateur qui a imprimé ces lois dans le fond de son essence, en un mot sans admettre un Dieu arbitre, indépendant de son existence? Le journaliste se contente de poser ces questions sans les résoudre, mais laisse entendre que la position de Shaftesbury est impossible à soutenir.

Le deuxième point qui attire la critique est le passage dans lequel Shaftesbury essayait de justifier le suicide en certaines occasions. Le voici traduit par Diderot : « Quand une créature en est réduite à demander sincèrement la mort, c'est la traiter avec rigueur que lui commander de vivre. Dans ces conjonctures, quoique la religion et la raison tiennent le bras et ne permettent pas de finir ses maux en terminant ses jours,

s'il se présente quelque honnête et plausible occasion de périr, on peut l'embrasser sans scrupule. » Et le journaliste se demande quelle honnête et plausible occasion de périr on pourra imaginer. Trois cas sont envisagés : lorsque le soldat monte à l'assaut, il met ses jours en danger pour tout autre motif que celui du dégoût de la vie; lorsqu'un malade prie le médecin de tenter une opération dangereuse sur lui, c'est par désir de conserver la vie et non par dégoût de celle-ci; enfin, lorsque le chrétien fait le sacrifice de sa vie pour assurer le salut éternel du prochain, il le fait pour des raisons héroïques et non pas à cause des ennuis qu'inspirent les adversités présentes. C'est sans doute en se souvenant de ces deux points que le journaliste, après avoir loué les richesses d'idées, de sentiment, de développement et d'expression de l'ouvrage, déclare dans sa conclusion qu'il ne voudrait pas en garantir tous les axiomes. Au demeurant, article favorable dans l'ensemble, si même sur certains points on sent des différences exprimées d'ailleurs courtoisement. Pour ce qui est du résumé, il donne une idée très claire de l'ouvrage.

Le compte-rendu du même livre que le *Journal des Savants* inséra était tellement copieux qu'il fallut le scinder en deux, et ce fut dans les numéros d'avril et de mai 1746 qu'il parut. Le numéro d'avril donne un long résumé du livre I de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, celui de mai s'occupe du livre II. Dans l'un comme dans l'autre cas, on a un résumé substantiel de l'œuvre avec de nombreuses citations de passages caractéristiques. Si la conclusion du premier article loue, entre autres excellences, la sagacité avec laquelle l'auteur a su faire l'anatomie de l'âme, on rencontre quelques réserves dans le second. Le journaliste n'est pas dupe des explications fournies par le traducteur pour insister sur l'orthodoxie de l'auteur. Et il relate que des écrivains ont voulu donner au public une opinion peu favorable de son orthodoxie. Lui-même, d'ailleurs, joint ses protestations à celles qui ont déjà été faites et, dans sa conclusion au premier article, on lit les lignes suivantes : « Il aurait été à souhaiter que l'auteur ne se fût point borné à faire connaître les secours que la créature retire de la connaissance d'un Dieu bon et juste pour pratiquer la vertu morale et que, poussant son raisonnement

plus loin, il se fût attaché à démontrer l'insuffisance de la religion naturelle pour faire accomplir le bien et éviter le mal moral, et qu'il eût établi la nécessité de la révélation et les avantages du christianisme en cette partie sur toutes les autres religions. Quelques précautions qu'il ait prises dans sa préface et dans ses notes pour justifier les sentiments de Shaftesbury sur la religion, on ne voit dans le cours de cet essai qu'un homme frappé de la beauté du théisme et persuadé des avantages que cette croyance donne à la créature pour devenir moralement vertueuse, et s'il conduit la créature, comme il le dit, jusqu'à la porte de nos temples, il semble en même temps qu'il veuille la dispenser d'y entrer. » L'auteur de l'article semble partagé entre son admiration pour la philosophie qu'il trouve dans l'œuvre et le peu d'orthodoxie qu'offre la partie plus purement religieuse. Par son analyse complète et lucide, le *Journal des Savants*, peut-on dire, avait grandement aidé à la compréhension et à la diffusion de la pensée de Shaftesbury, à travers la traduction de Diderot.

C'est encore un résumé détaillé qui parut dans les *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*. L'article est loin d'être aussi copieux que celui du *Journal des Savants*, mais il ne laisse dans l'ombre rien qui soit important. L'œuvre de Shaftesbury est, là encore, présentée avec beaucoup de clarté. Et, cette fois, elle est présentée par un écrivain entièrement en sympathie avec la pensée de l'auteur. Pour lui, il ne saurait être question d'accuser Shaftesbury de vouloir par son déisme ou son théisme écarter ses lecteurs de l'orthodoxie et du dogme chrétiens. Bien au contraire. Le traité que Diderot vient de traduire sera un auxiliaire puissant pour la religion. Car si le journaliste a quelques critiques à offrir sur la forme de l'œuvre, trop remplie à son gré de propositions incidentes dans la traduction française, au style dur et négligé quoique vif et énergique par endroits, à la méthode parfois obscure, il déclare « certain et évident que les intentions de l'auteur sont droites et pures, qu'il est ami de la vertu et du vrai bonheur, et conséquemment de la religion. Ceux qui voudraient penser autrement seraient injustes ou très bornés ». Cet éloge était d'ailleurs en quelque sorte neutralisé par une autre déclaration faite quelques lignes plus haut, où il était dit que

sans doute il avait échappé à l'auteur quelques propositions hardies ou fausses, car « la métaphysique est une vaste mer, où l'on rencontre des rochers à fleur d'eau, des bancs de sable, des gouffres ». Cette sorte d'indécision au milieu de laquelle flotte l'article est une assez bonne image de l'incertitude de la pensée de Shaftesbury sur ce point capital — tantôt disposé à suivre les doctrines déistes jusqu'à approcher presque de l'athéisme, tantôt, au contraire, prêt à se rallier à la pure doctrine chrétienne.

En 1762, l'*Année littéraire* et le *Journal encyclopédique* consacrent chacun un article à la traduction que Lacombe venait de faire paraître de la *Lettre sur l'enthousiasme*. Celui du journal de Fréron est beaucoup moins important que l'autre. Après bon nombre de généralités sur l'enthousiasme poétique et des exemples empruntés à certains ouvrages contemporains, l'auteur arrive aux sept lettres sur l'enthousiasme. De chacune d'entre elles, il extrait quelque passage piquant ou profond et conclut en disant que cet ouvrage renferme d'excellentes choses, mais qu'on y trouve cependant beaucoup de paradoxes. L'article donne l'impression d'avoir été composé hâtivement et, s'il ne trahit pas la pensée de Shaftesbury, il est loin de rendre pleine justice à l'œuvre.

Le *Journal encyclopédique* est plus complet et mieux informé. Il prend l'une après l'autre chacune des lettres, en résume la substance qu'il discute ensuite. Sur la plupart des points, il indique son désaccord avec le philosophe anglais. La définition que celui-ci donne, par exemple, de l'enthousiasme poétique ne satisfait pas le journaliste, non plus que la perspective qui enchante Shaftesbury de laisser libre cours et licence à l'enthousiasme et à la superstition, à condition qu'on traite de même la philosophie. Il reproche aussi à l'auteur anglais ce qu'il a avancé au sujet des premiers chrétiens et il traite les propositions de Shaftesbury d'inexcusables. Quand on arrive à la quatrième lettre, où Shaftesbury recommande la raillerie pour éprouver la vérité de la religion, le journaliste fait remarquer que cette épreuve, excellente sans doute dans un monde formé d'esprits justes qui ont le loisir de tout examiner à fond, est peut-être pour le moins délicate dans le monde imparfait au milieu duquel nous vivons. La

cinquième lettre contient encore, nous dit-on, des traces de la façon de penser de notre philosophe. « Mais, à l'exemple d'un sage chimiste qui sait extraire des sucs salutaires des plantes dangereuses, ne présentons ici que les réflexions capables d'augmenter dans les cœurs l'amour de l'être suprême. » On est donc loin d'approuver dans cet article tous les principes de Shaftesbury, et l'auteur, pour ne laisser aucun doute à ses lecteurs sur la nature de l'ouvrage, termine ainsi son compte-rendu : « On ne doit conseiller la lecture de ces lettres qu'avec beaucoup de réserve. Elle serait dangereuse pour les esprits faibles ; ils y trouveraient des sophismes captieux capables de séduire leur raison et des principes téméraires qui pourraient alarmer leur foi. Mais les âmes fortes, en condamnant l'audace de l'auteur, admireront son génie et son humanité ; et en proscrivant les maximes audacieuses qu'il avance ils tireront de ces méditations des pensées neuves, des vues sublimes et des sentiments d'humanité et de bienveillance qui devraient être gravés dans le cœur de tous ceux qui gouvernent. »

Dix ans plus tard, en janvier 1772, le même journal renfermait un autre article sur un autre traité de Shaftesbury, *les Soliloques*, traduit par Sinson en 1771. On sait qu'il s'agit principalement, dans cette œuvre, de remarques littéraires et philosophiques sur le goût, la connaissance de soi-même, matières qui prêtaient moins à de furieuses controverses que celles sur quoi roulait le traité précédent. Aussi la lecture en était-elle conseillée, surtout aux poètes, après qu'un bref résumé eût mis le lecteur au courant de la nature de l'œuvre.

Avant cet article, l'*Année littéraire* avait déjà parlé des *Soliloques*. A la fin de 1771, un article paraissait à ce sujet dans ce périodique. Comme celui qu'il avait consacré à la *Lettre sur l'enthousiasme*, celui-ci restait dans des généralités vagues et est bien loin de valoir même celui dont on vient de parler. Le *Soliloque* contient, nous dit-on, la plupart des principes littéraires et moraux de Shaftesbury, et c'est à peu près la seule phrase qui puisse donner une idée du contenu de l'œuvre. Le reste est un amas de louanges à l'adresse du traducteur, du style, etc.; mais, avant d'aborder les *Soliloques*, l'article débutait par une page sur la philosophie de Shaftesbury en gé-

néral. On va la citer maintenant en entier, car elle fournit une indication intéressante de l'opinion moyenne qu'on avait alors en France sur le compte du philosophe anglais. « Tous les écrits de Shaftesbury respirent cet air de candeur et de probité qui l'ont rendu si recommandable aux yeux de la vertu. Homme aimable et sans prétention, auteur plein de sentiment, philosophe profond et réfléchi, ce Sage paraît avoir mieux saisi qu'aucun autre la manière des Socrates et des Platons dont il était l'admirateur passionné. Pénétré d'amour pour l'humanité, bienfaisant envers tout le monde, doux, modeste, réunissant enfin toutes les vertus sociales, on dirait qu'il ne s'est proposé en écrivant que d'en faire sentir les charmes et la nécessité. Ses ouvrages, peu susceptibles d'analyse, semblent n'être qu'une suite de sentiments vertueux, exprimés avec la chaleur de l'enthousiasme et variés agréablement par la fécondité de son génie. De fréquentes digressions sur les matières de goût et sur les beaux-arts, un style ferme, un ton d'homme de Cour, une érudition vaste, des tours nobles et soutenus, des préceptes développés avec art et toujours embellis des fleurs de la diction, voilà ce qui caractérise ses écrits. Son grand principe est qu'il y a une Providence qui gouverne l'Univers et que cette Providence a fait de l'homme un être politique qui ne peut trouver son bonheur que dans l'exercice des vertus sociales. D'après ce principe, il appelle bonne ou vertueuse toute action qui a le bien public pour objet, et mauvaise ou vicieuse toute action qui n'a pour but que l'intérêt personnel. Il regarde le vice et la vertu comme des réalités qui doivent toujours être les mêmes dans tous les temps et dans tous les lieux. De là il conclut qu'un homme doué d'une raison saine peut, en suivant simplement les règles du bon sens, non seulement trouver les principes du beau et de l'honnête, soit dans la morale, soit dans les productions de la Nature, soit dans celles de l'Art, mais encore se gouverner par le moyen de son intelligence avec autant de facilité qu'un habile écuyer dirige à l'aide du mors les mouvements d'un coursier. »

Et enfin, en dix lignes, le *Journal des Beaux-Arts et des Sciences* annonçait en juillet 1772 la publication des *Soliloques*, traduits par Sinson, et louait fort l'habileté du traducteur.

Et c'est là tout ce que nous avons pu trouver dans les périodiques du temps comme compte-rendu des œuvres de Shaftesbury. Il ne faudrait pas mesurer à cette maigre récolte l'intérêt et l'importance du philosophe anglais en France. Il était nettement considéré comme le chef de chœur de l'école déiste, et indirectement, à propos d'autres ouvrages, il est question de lui, on rappelle ses œuvres, sa position dans la philosophie anglaise.

C'est, par exemple, le *Journal Britannique* écrivant en mai 1751 : « De tous les auteurs qu'estiment les déistes, celui qu'ils regardent comme le plus formidable, qu'ils ont le plus copié et auquel on a le moins répondu, c'est le fameux comte de Shaftesbury. Ce seigneur a porté à la religion des coups d'autant plus dangereux qu'ils sont joints à l'ironie la plus délicate, aux sentiments en apparence les plus épurés, à de feintes marques de respect pour la Révélation. »

C'est encore ce même journal, en juillet de la même année, qui déclarait : « La religion chrétienne, si souvent attaquée, ne l'a peut-être jamais été d'une manière plus délicate et plus vive que par le comte de Shaftesbury. »

En juillet-août 1756, à propos d'un livre de Leland[1], on revient encore au philosophe anglais dont les ouvrages contiennent « des pensées libres et dangereuses sur la Religion. »

Le *Journal Étranger*, rendant compte du volume précédent de Leland[2], contient une violente attaque contre la doctrine de Shaftesbury et en particulier contre sa prétention de soumettre la religion à l'épreuve de la raillerie.

C'est toujours le même ouvrage de Leland dont l'analyse, dans la *Bibliothèque des sciences et des beaux-arts* pour le trimestre avril-juin 1754, amène les remarques suivantes sur Shaftesbury : « Nous joignons sincèrement nos regrets à ceux que témoigne Mr Leland d'être obligé de mettre l'illustre auteur des *Charactéristiques* au nombre des ennemis de la religion chrétienne. Ce seigneur a eu le sort de ceux qui veulent demeurer neutres entre deux partis irréconciliables; tantôt chrétien, tantôt Déiste, il a été moins épargné que s'il se fût absolument et hautement déclaré. Peu de ceux qui ont écrit

1. *Supplement of the view of the Deistical writers.*
2. *A view of the principal deistical writers.*

contre lui l'ont fait avec autant de ménagement, de retenue, de candeur et d'impartialité que Mr Leland en montre ici. »

Shaftesbury est encore mentionné trois ans plus tard dans le même périodique qui prend alors sa défense contre Haller. Celui-ci l'avait, en effet, accusé d'athéisme. La position particulière de Shaftesbury est expliquée et analysée en détail. On le montre aussi éloigné de l'athéisme que peu attaché au christianisme.

Et c'est encore *le Pour et Contre* de 1734, t. IV, p. 299, qui contredit Shaftesbury sur ce qu'il avait avancé à propos de la beauté des sentiments chez une femme belle ou un homme laid[1]. Le passage montre de façon très nette que l'auteur anglais était à cette époque lu et connu avec précision. Et cela est d'autant plus significatif que l'article appartient à une période pendant laquelle ne paraît aucun compte-rendu d'ouvrage de Shaftesbury, puisque entre les traductions parues avant la mort de l'auteur et l'*Essai sur le mérite et la vertu*, par Diderot, en 1745, les périodiques français négligent cette œuvre. Qu'elle ait continué à avoir des lecteurs, ces lignes du journal de Prévost nous en apportent la preuve indiscutable.

1. « Un auteur anglais, moins galant d'ailleurs que philosophe, a prétendu qu'il ne faut point attendre communément d'une femme laide, ni d'un homme laid, la même beauté de sentiments que de ceux qui sont bien partagés des faveurs de la nature. Il en donne cette raison : « C'est une notion commune, dit-il, que par le nom de sentiments il faut entendre la manière dont l'âme est affectée à l'occasion des mouvements du corps. Or, il est presque indubitable que la même irrégularité qui fait la laideur dans les traits du visage règne plus ou moins sensiblement dans toutes les autres parties de la machine : d'où l'on doit conclure que les mouvemens étant aussi irréguliers que le sujet qui les reçoit, ils ne peuvent faire naître dans l'âme un sentiment plus régulier qu'eux ou, ce qui est la même chose, un beau sentiment; car c'est dans la régularité que la beauté consiste » (*Misc. Reflections*).

« Sans examiner si toutes les parties de ce raisonnement sont justes, on peut arrêter Milord Shaftesbury par deux réflexions : l'une que, parmi les personnes laides, il s'en trouve un grand nombre qui ne le sont que par accident; et sans contredit cette sorte de laideur n'entraîne point d'irrégularité dans les autres parties du corps. En second lieu, il y a si peu à conclure de la difformité du visage pour le reste du corps, que rien n'est si commun au contraire dans l'un et l'autre sexe, que de voir le corps le mieux bâti du monde sous l'enseigne d'un visage fort difforme. Dans le cas d'une irrégularité totale, telle que le philosophe anglais la suppose, je serais fort porté à penser comme lui. Il paraît que Martial était du même sentiment, lorsqu'il défiait Zoïle d'être honnête homme avec des cheveux roux, un œil louche, un pied plus court que l'autre ».

De cet examen des périodiques français du XVIII^e^ siècle, il ressort, comme on le disait au début de cette étude, que l'œuvre de Shaftesbury fut connue en France, ou du moins fut signalée par les journaux, seulement après avoir été traduite. A l'exception de Le Clerc, dont le copieux article dans la *Bibliothèque choisie* résumait l'œuvre entière de Shaftesbury, tous les autres sont des comptes-rendus de traductions qui venaient de paraître. Les *Mélanges*, par exemple, qui n'ont pas été traduits au XVIII^e^ siècle dans la période que nous avons considérée, ne sont mentionnés dans aucun de ces articles, sauf celui de Le Clerc. Mais, ces réserves une fois faites, il faut ajouter que l'importance de l'œuvre du philosophe anglais n'a échappé à aucun des journalistes et que, favorables ou adverses, les comptes-rendus insistent tous sur la place occupée par Shaftesbury dans l'histoire de la pensée anglaise ou européenne. Les périodiques de la deuxième moitié du siècle donnent une attention plus grande à cette place, car la réputation de l'auteur était alors établie et son influence grandissante, mais on ne saurait oublier les pionniers qui, au début du siècle, ont signalé cette œuvre et, dans la mesure de leurs moyens, l'ont fait connaître. Ils ont bien mérité d'être rappelés parmi ceux qui ont contribué à établir ou raffermir les rapports franco-anglais.

E. Casati.

LAMARTINE EN RUSSIE[1]

On connaît l'intéressante indication fournie par d'Alton-Shée, dans ses *Mémoires*, sur l'immédiat succès des *Méditations* en Russie : « Peu de temps après son apparition, écrit-il, ce chef-d'œuvre faisait rage à la cour d'Alexandre; on s'en disputait les rares exemplaires; on copiait des fragments, on les apprenait; les dames surtout en raffolaient; l'heureux possesseur d'un volume des *Méditations* tenait entre ses mains un moyen de succès[2]... » D'Alton-Shée ajoute même ce détail qu'un de ses amis, le major Frazer, qui servait dans les chevaliers-gardes, grimpait la nuit dans un arbre, jusqu'à la hauteur des fenêtres de sa belle — une des demoiselles d'honneur de l'Impératrice — pour lui lire ou lui réciter quelques strophes de ce jeune poète français, inconnu la veille, brusquement illustre.

On sait moins que les *Méditations*, dès le début de 1821, eurent l'honneur d'être éditées en Russie par les soins du Département de l'Instruction publique. Un exemplaire de cette édition rarissime figure aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad; c'est la reproduction

1. Qu'il nous soit permis de remercier ici M. Boris Tomachevsky, professeur à l'Université de Leningrad, des précieuses indications qu'il a bien voulu nous fournir sur le destin de Lamartine en Russie; c'est au professeur Janczewski que je dois d'avoir pu prendre connaissance des travaux de M^lle^ N. Sourine (*Tioutcheff et Lamartine*, dans le *Bulletin de l'Institut de l'Histoire des Arts*, t. III. Leningrad, 1928, et *Lamartine russe*, dans la collection *Poésie russe*, dirigée par Eichenbaum. Leningrad, Academia, 1929) d'où sont tirés la plupart des renseignements que contient cette étude sur les traductions russes des *Méditations*. Que M. Jules Marsan, doyen de la Faculté des lettres de Toulouse, veuille bien également trouver ici le témoignage de ma reconnaissance pour la généreuse amabilité avec laquelle il m'a communiqué le texte du manuscrit qu'il possède de l'Offrande en vers écrite par Lamartine, en 1824, pour « S. M. l'Empereur de Russie ».

2. D'Alton-Shée, *Mémoires*, 1^re^ partie, 1826-1839. Paris, 1869, t. II, p. 99.

fidèle de la deuxième édition parisienne. Au bas du titre on peut lire : « St-Pétersbourg, — de l'imprimerie du Dép. de l'Instruct. publique. — 1821 — », et, au verso, les mots suivants : « Permis d'imprimer, à la charge de présenter sept exemplaires au Comité de censure. St-Pétersbourg — ce 1er janvier 1821; Spada, censeur. » M. G. Lanson a signalé, dans sa magistrale édition des *Méditations*[1], une édition séparée de quatre « nouvelles méditations poétiques[2] », imprimée à Saint-Pétersbourg, chez Pluchard, en 1823 (le permis d'imprimer est du 3 mai 1823). Il convient d'ajouter qu'en 1822 une seconde édition pétersbourgeoise des *Méditations* avait paru, contenant vingt-six pièces, et qu'en 1824 une autre réimpression, encore, des trente *Méditations poétiques*, fut publiée à Moscou. Et comme il faut aussi songer aux exemplaires des éditions françaises qui pénétraient en Russie, on voit que le public lettré de l'empire des Tsars connut, dans leur texte même, fort largement, et sans retard, les premières poésies de Lamartine.

Le poète, très certainement, eut connaissance du succès qui avait accueilli ses vers à la cour d'Alexandre. Ce prince, « éclairé » et ami des lettres, et qui depuis vingt ans régnait sur la Russie, avait connu, un moment, en France, une popularité proche de l'enthousiasme; son entrée à Paris, en 1814, avait été saluée d'acclamations inouïes. Lamartine, en 1855, dans son *Histoire de la Russie* (liv. VIII, § 1) évoquera encore, avec complaisance, le visage de cet homme qui nous demeure un peu mystérieux, mais que le poète devenu historien décrit avec une généreuse splendeur; il affirme, du reste, l'avoir personnellement « contemplé ... au moment où sa maturité accomplie lui laissait encore sa séduction ». Il n'est pas impossible, en effet, que Lamartine, en 1814, ou, plus vraisemblablement, en 1815, ait aperçu, de loin, le tzar Alexandre, à l'occasion de quelque cérémonie officielle. Toujours est-il qu'au début de septembre 1823, le poète, qui fait alors une courte apparition à Paris, afin de porter à l'éditeur sa *Mort de Socrate* et son deuxième volume de *Méditations*,

1. Paris, in-8°, 1915, t. I, p. LXXXVIII et CLII.

2. Il s'agit des quatre pièces ajoutées par Lamartine à sa neuvième édition des *Méditations poétiques*.

envoie un billet à Fontenay, récemment nommé premier secrétaire à l'ambassade de France en Russie... « Si vous pouvez parler de moi à l'Empereur de Russie, lui dit-il, lui présenter un de mes volumes, et m'avoir quelque croix russe, n'y manquez pas; cela flatterait merveilleusement ma belle-mère et ma famille[1]. » De retour à Saint-Point, le 13 septembre, il annonce à Fontenay qu'il vient de « donner ordre qu'on fasse relier élégamment » deux exemplaires de son « petit volume de *Socrate* »; l'un de ces exemplaires est destiné au tzar. Il n'ose lui faire envoyer les *Nouvelles Méditations*, qui vont paraître, car il y a là une « ode sur sainte Hélène » qui pourrait risquer de déplaire[2].

De fait, les *Nouvelles Méditations* seront d'abord « arrêtées[3] » en Russie par la censure. Est-ce ce fâcheux incident qui décide Lamartine à prendre la plume du poète courtisan? ou bien, la « croix » tardant à venir, Lamartine veut-il agir en personne auprès du souverain? Je ne sais; mais, enfin, le 27 mars 1824, il écrit de nouveau à Fontenay : « Je vous envoie le premier volume de mes œuvres (il s'agit de l'édition pour laquelle Nodier a composé une préface) pour S. M. l'Empereur, accompagné d'une petite offrande poétique. Si cela n'est pas écrit dans les formes, faites-le recopier, et donnez-lui directement ou indirectement[4]... »

Le texte de cette « petite offrande poétique » n'a jamais été recueilli par Lamartine dans ses œuvres complètes, pas même dans la grande édition de 1862-1863. On ne le trouve pas davantage dans le volume de *Poésies inédites* publié par Valentine de Lamartine après la mort de son oncle. Il en existe cependant plusieurs manuscrits : l'un dont M^me^ de Brimont, sans en indiquer l'origine, a publié quelques vers, en 1923, dans son *Lamartine fantaisiste*[5]; — un autre, qu'un destin

1. Publié par M. Levaillant dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1930. — Il est assez amusant de remarquer que Lamartine mettait aisément au compte d'autrui (son « vieux père », sa belle-mère, etc...) les satisfactions de vanité qu'il lui arrivait de poursuivre. Ainsi affirmera-t-il en 1824 et en 1829 que, s'il est candidat à un fauteuil académique, c'est uniquement pour faire plaisir à sa famille (cf. *Corresp.*, II, 289 et 291-III, 166-167-170).

2. *Corresp.*, II, 246.

3. *Ibid.*, II, 268.

4. *Ibid.*, II, 268.

5. *Lamartine fantaisiste.* Paris, Plon, 1923, in-8°, p. 100.

fantasque a conduit à la Bibliothèque de Genève[1] et qui a l'avantage d'être daté : *Mâcon, 12 mars 1824;* M. Ch. Fournet, en 1928, l'a publié, sans commentaire, en appendice à son volume sur *Lamartine et ses amis suisses.* Enfin, M. Jules Marsan possède un très précieux album[2] (un de ces albums à dessin que Lamartine achetait à Paris, rue du Coq-Saint-Honoré, n° 7, chez Alphonse Giroux) où figurent, à la suite du texte manuscrit du premier chant des *Visions*, des vers dépourvus de titre, et où les ratures ne manquent pas, qui sont précisément l'ébauche de cette offrande poétique à S. M. l'Empereur de Russie... Voici donc ces vers tels que l'album nous les révèle :

Oui, toujours les héros ont aimé les beaux vers;
La lyre du poète a l'accent de la gloire;
Pour des fronts couronnés, ses sublimes concerts[3]
Sont un prélude de l'histoire.

Mais toi qui pour t'offrir à la postérité,
Dédaignant les accords d'une lyre asservie,
N'as besoin que du temps et de la vérité[4],
Ne veux d'autres flatteurs que ton siècle et ta vie,
Je ne viens pas t'offrir ce doux encens des rois[5]
Que souvent, malgré toi, ta grande âme respire,
Ni, comme chaque écho de ton immense empire,
Te répéter de loin le bruit de tes exploits;
Non, tu repousserais cet impuissant hommage[6]!
Qu'importe à ta vertu la voix du genre humain.
Ton juge est dans le Ciel, ta gloire est dans ta main.

1. M. S. sup. 358.

2. Cet album avait été donné en présent par Lamartine à son secrétaire Charles Alexandre. Des mains de Mme Ch. Alexandre ce document passa à celles de M. Jules Marsan.

3. Ms. Genève :

« Pour *l'oreille des rois* ses sublimes concerts. »

4. Ms. Genève :

« Mais toi qui, *pour marcher à l'immortalité*,
N'as besoin que du temps et de la vérité,
Qui, dédaignant les sons d'une lyre asservie... »

5. Ms. Genève :

« Je ne viens pas t'offrir ce doux *poison* des rois. »

6. Ms. Genève :

« *Ton cœur repousserait* cet impuissant hommage. »

L'avenir d'un grand homme est toujours son ouvrage.
Mais je viens humblement déposer sous tes yeux
Ces modestes tributs d'une lyre étrangère.
Honore d'un regard ce tribut volontaire.
Les vers sont notre encens ; ils plaisent même aux Dieux.
Les Muses, tu le sais, entre l'homme et les cieux,
Sont les prétresses de la terre.

Arrivé là, Lamartine s'arrête, se reprend. Ces six derniers vers lui paraissent sans doute un peu trop serviles tout de même : « Je viens humblement... », « ces modestes tributs... », et le tzar égalé aux dieux ! Il efface et recommence, d'un ton plus mâle :

Non, non, je viens t'offrir les modestes accents
D'une lyre aux cours étrangère,
Qui ne vendit jamais aux maîtres de la terre
Ni sa pudeur, ni son encens[1].

Éprise d'une chaste et pieuse harmonie,
Elle aime à murmurer le nom du Roi des Rois ;
Elle chante l'amour, la vertu, le génie,
Et tu reconnaîtras son âme dans sa voix.

Et puisse-t-elle au moins, le soir, quand tu déposes
Le sceptre qui brisa le joug de l'univers,
Te suivant en secret sous tes berceaux de roses,
Endormir tes ennuis au bruit de ses concerts !
Si ton front fatigué du poids de la couronne
Sur son sein virginal un moment s'abandonne,

1. De ces quatre vers, nous possédons encore deux rédactions différentes dans le ms. de Genève. Ils se présentent comme suit :

« Je viens te *consacrer* les modestes accents
D'une *Muse* aux cours étrangères
Qui ne vendit jamais aux maîtres de la terre
Sa *vérité* ni son encens. »

Et dans le texte publié par M^me^ de Brimont, on lit :

Si jusqu'à toi ma muse élève ses accents
Ne crains pas qu'elle t'offre un encens téméraire.
Elle sait honorer les maîtres de la terre,
Mais le Maitre des rois reçoit seul son encens.

Nous ne savons lequel de ces trois textes différents est celui auquel s'arrêta Lamartine, et qu'il transcrivit pour le tzar. Il semble probable néanmoins que le manuscrit de Genève, qui porte à la fois titre et date, représente bien la forme définitive de cette « offrande ».

Puisse son voile d'or s'étendant sur tes yeux[1]
Appeler sur ce front que la gloire environne
Tous ces songes dorés qui descendent des cieux[2]!
Et puisse-t-elle alors, avec grâce, te dire
Qu'il est, loin des climats que le Ciel t'a donnés,
Hors des termes glacés de ton immense empire[3],
Un œil qui te contemple, une âme qui t'admire,
Un cœur qui t'aimerait si... mais ce mot expire
Devant un sage couronné[4]!

Le tzar répondit, le 16 août 1824[5], par la lettre suivante (dont l'original, aujourd'hui, s'offre en vitrine, au château de Saint-Point, à tout visiteur) :

Vos ouvrages, Monsieur, m'étaient connus depuis longtemps, lorsque vous m'avez adressé votre lettre et procuré une jouissance nouvelle en me donnant une nouvelle occasion de goûter le charme de vos vers. Ils sont une preuve de plus que cette Religion sublime, vraie source de tous biens ici-bas, est aussi la source du vrai Beau. Pour se convaincre de cette vérité, il suffirait de vous lire.

Sous de tels auspices, les succès ne sont pas seulement un titre à la gloire, ils assurent un droit à l'estime publique. La mienne vous est acquise, et je vous en offre ici le sincère témoignage.

Alexandre.

On est fondé de croire que Lamartine ne fit pas mystère de la lettre flatteuse qu'il avait reçue, puisqu'on voit Pierre Leroux, quelques mois après, rendant compte aux lecteurs de la *Revue encyclopédique* du *Chant du Sacre* que venait d'écrire Lamartine, se permettre une allusion discrète et, semble-t-il,

1. Ms. Genève :
« Puisse son *sceptre* d'or *étendu* sur tes yeux. »

2. Ms. Genève :
« Des *songes consolants* qui descendent des cieux. »

3. Ms. Genève :
« *Aux lieux où ton génie étend seul son* empire. »

4. « Un cœur qui t'aimerait si... », devons-nous comprendre : si, sur la poitrine où il bat, tu daignais épingler quelque décoration? Traduction libre et trop prosaïque à coup sûr d'une phrase élégamment suspendue. Mais les mots du premier billet à Fontenay ont une si précise éloquence...

5. Dans le livre de Mme de Brimont, une erreur typographique (p. 101) date cette lettre de 1821.

un peu ironique, aux sourires que le poète légitimiste obtenait des grands de ce monde. « Il y a peu de mois, disait-il, l'auguste successeur d'une impératrice fameuse entre les correspondants couronnés de Voltaire paraît avoir retrouvé la plume polie de son aïeule en écrivant au pieux auteur des *Méditations*[1]. »

Par ailleurs, une traduction, en russe, des « vers de Lamartine adressés à S. M. le Tzar Alexandre Ier, en lui offrant la nouvelle édition de ses œuvres », avait été faite, à Saint-Pétersbourg, par le comte Rjevski.

* * *

Les Russes — ceux du moins qui savaient notre langue — ne s'étaient pas bornés à lire les *Méditations* dans le texte français. Toute une floraison, abondante presque incroyablement, de traductions ou d'imitations en vers des *Méditations* avait poussé sur le sol russe. Dès 1820, Viazemski traduit le *Souvenir*, qu'il intitule « imitation d'après Martine[2] (*sic*) ». En 1821, c'est Kosloff qui, dans le *Fils de la Patrie*, publie une imitation du *Lac*, sous le titre de : « La nuit sur le fleuve. » De 1821, aussi, la traduction en vers de l' « Adieu », par Borozdna[3]; en 1822 et 1823, voici deux imitations, ou traductions, de *l'Isolement*, par Tioutcheff et par Borozdna, et une traduction du *Souvenir*, par Volkoff. Subitement — conséquence peut-être de l'offrande poétique au tzar — à partir de 1824, le nombre des adaptations en vers de Lamartine augmente dans des proportions considérables. On relève, en 1824, sept traductions; on en compte douze en 1825, et jusqu'à seize en 1826. La plupart figurent dans le *Télégraphe de Moscou* (c'est, par exemple, la méditation *A Elvire*, traduite par Volkoff, *Tél. Mosc.*, 1825, n° 6; *le Lac*, traduit par le même Volkoff, *Tél. Mosc.*, 1825, n° 8; *le Soir*, par Grekoff, *Tél. Mosc.*, 1825, n° 22). Mais on en trouve aussi dans le

1. *Revue encyclopédique*, t. XVI (1825), p. 737.

2. Cette « imitation » sera publiée en 1826 seulement, mais avec sa date de composition : 1820, dans le *Newski Almanach*.

3. La traduction de *l'Adieu* par Borozdna paraîtra seulement en 1825 dans *le Messager de l'Europe*.

Messager de l'Europe (en 1824, une traduction anonyme de *l'Invocation* et une traduction du *Soir*, par Borozdna ; en 1825, une traduction de *l'Automne*, signée N. D.), — dans la *Mnémozyna*, où Volkoff, en 1824, publie une adaptation du *Soir*, — dans le *Newski Almanach*, où Polevoï, en 1825, donne une imitation de *l'Isolement*, et Gleboff, en 1826, une traduction nouvelle du *Soir*, — dans les *Feuilles littéraires*, qui publieront, en 1825, une imitation en vers du *Papillon*, signée P. K., — et même dans le *Fils de la Patrie*, cependant plus rétif, comme nous le verrons, à cet enthousiasme presque général pour Lamartine, mais qui fera néanmoins paraître, en 1824, une traduction de *Bonaparte* par Bobricheff-Pouchkin, et, deux ans plus tard, une imitation de *l'Isolement* par Anna Gotovtzeff.

Dans les almanachs, qui commencent à paraître en Russie à partir de 1824, le nom de Lamartine se retrouve chaque année, — et dans *l'Étoile polaire* de 1824, et dans *l'Urania* de 1825 et 1826, et dans les *Fleurs du Nord* de 1827, et ce sont toujours Volkoff, Gleboff, Polevoï qui fournissent les traductions.

Le *Télégraphe de Moscou* se distingue en tête des choristes qui chantent la gloire de Lamartine ; il suit, pas à pas, l'activité littéraire de l'auteur des *Méditations*, et s'il lui arrive de citer en 1825 (n° 13) une critique assez peu flatteuse du *Journal des Débats* sur le *Dernier chant du pèlerinage de Childe Harold*, c'est à seule fin de présenter à son public un témoignage de ces résistances qui s'élèvent encore en France, du côté des « classiques », contre le jeune et brillant mouvement romantique, dont il s'imagine trouver en Lamartine un des chefs. Examinant, l'année suivante (1826, II, 1), la poésie française contemporaine, le *Télégraphe de Moscou* insiste sur le profit que la Russie retirerait d' « échanges littéraires avec la France », et il écrit en propres termes : « Les romantiques français, Delavigne, Lamartine, etc., ont prouvé à l'Europe combien il serait faux de taxer de sénilité le génie de la France. » Il reviendra peu de mois après (1825, III, 22), par la plume de Viazemski, sur la grandeur de Lamartine, dont le génie, dit-il, s'apparente à « l'idéologie allemande », et qui ne craint pas, ajoute-t-il, de risquer des hardiesses de style

dont « s'effraie souvent la conscience grammaticale des académiciens orthodoxes ». La même année, une traduction en vers du *Golfe de Baya*, par un jeune poète, Ivan Tiourine, s'accompagne, dans le *Télégraphe de Moscou* (1826, I, 3), d'une note élogieuse où l'on voit le nom de Lamartine recommandé aux débutants comme un excellent modèle pour leurs premiers travaux littéraires. Viazemski, dans une « Lettre de Paris » (*Tél. Mosc.*, 1826, III, 22), constate le prodigieux succès de Lamartine en Russie. « J'entends dire, écrit-il, que mes chers compatriotes ont rempli tous leurs albums avec les vers de Lamartine, et les poètes toutes les revues avec les traductions qu'ils en ont faites. » Le *Messager de Moscou* (n° 2) nous fournit à son tour, pour 1827, un document d'égale valeur... « Beaucoup de nos dames, y peut-on lire, ne désirent connaître rien d'autre que les nouvelles de la mode et les élégies de Lamartine... » Dans une telle phrase cependant, et surtout si l'on prend soin d'en citer le contexte[1], se glisse un commencement d'ironie. 1827 est aussi l'année où se met à décroître l'engouement du public lettré de Russie pour la poésie lamartinienne. De seize, en 1826, le chiffre des traductions de Lamartine qu'on relève dans les revues ou les almanachs tombe brusquement, en 1827, à six, et le *Télégraphe de Moscou* lui-même, jusqu'alors hiérophante si fidèle et si chaleureux du poète des *Méditations*, passe sans bruit à la défection; la *Revue encyclopédique*, à Paris, signalera, en 1828[2], la préférence maintenant donnée, par la grande revue moscovite (septembre 1827), à Millevoye (dont Gleboff venait de traduire quelques élégies) contre Lamartine : « Avec autant d'imagination que l'auteur des *Méditations poétiques*, il (Millevoye) avait plus de variété dans l'esprit, un style plus correct et plus de véritable sensibilité. »

1. Voici le paragraphe tout entier de l'article en question (qui se présente sous la forme d'une lettre) : « Tu parles injustement de notre public; il est bien vrai que beaucoup ne lisent que le mercredi et le samedi, et s'intéressent plus à l'arrivée du fromage de Limbourg ou des huîtres de Golstein qu'à l'apparition d'une fable de Kriloff ou d'une ballade de Joukovski; il est vrai aussi que beaucoup de nos dames ne désirent connaître rien d'autre que les nouvelles de la mode et les élégies de Lamartine; cependant, etc... »

2. *Revue encyclopédique*, t. XXXVII (1828), p. 450.

*
* *

C'est qu'en vérité une bizarre infortune était survenue, en Russie, à notre poète. Il avait été la victime à la fois de ses traducteurs et d'une durable méprise qui s'était établie sur son compte, au point de défigurer de la façon la plus complète, et en même temps la plus ridicule, la nature de son génie.

La petite escouade de ses traducteurs, dont les noms, inlassablement, reparaissent dans les revues de Saint-Pétersbourg ou de Moscou, au bas des adaptations en vers que l'on publiait des *Méditations*, formait (Tioutcheff mis à part) une assez médiocre séquelle, dont tout l'effort semblait tourné vers un affadissement concerté des vers du poète français sur lequel, pour plaire aux salons, ils s'étaient jetés. M^lle^ Sourine, dans l'étude qu'elle a publiée en 1929, à Leningrad, sur le *Lamartine russe*, analyse, avec beaucoup de pénétration et une décisive abondance de preuves, cette invraisemblable torture que font subir aux textes de Lamartine les Volkoff, les Grekoff, les Tiourine... Tantôt c'est le tour direct, avec sa vigueur, son relief, qu'on abolit et qu'on remplace par des platitudes (cf. *A Elvire*, traduit par Volkoff dans le *Tél. de Mosc.*, 1825, I, 8). Les souples mouvements du rythme, dans le vers français, font place en russe à un intolérable fredon; les noms mythologiques surabondent : là où Lamartine écrit « l'astre au front d'argent », Volkoff traduit : « les rayons de Vesper » (*Ibid.*), et le « soleil » du *golfe de Baya* s'appelle « Phébus » sous la plume de Tiourine (*Tél. Mosc.*, 1826, I, 3); les personnifications allégoriques, à tout propos, interviennent. « Le temps m'échappe et fuit », disent les vers du *Lac;* « le vieillard insensible n'écoute personne; il s'enfuit », dit le texte de l'adaptation (Volkoff, *loc. cit.*); aux épithètes qu'a choisies Lamartine, d'autres, obligatoires, viennent se substituer, soudées qu'elles sont, dans le langage de la rhétorique, à des substantifs qu'on ne peut voir paraître sans leur fastidieuse escorte — au point même que, si Lamartine n'a pas jugé bon d'employer d'adjectif, le traducteur russe en ajoutera de son cru : ainsi la jeunesse sera « l'imprévoyante jeu-

nesse », les collines, les « paisibles collines » ; toujours les vagues seront « impétueuses » et toujours l'horizon « brumeux ».

On a peine à imaginer le traitement que font subir à l'original ces prétendues « traductions » — qu'un reste de pudeur contraint tout de même leurs auteurs à donner seulement, parfois, pour des « imitations » ; mais on comprend fort aisément qu'une réaction, d'assez bonne heure, se soit produite contre une pareille poétique, réaction qui, malheureusement, ne fera point la distinction trop légitime entre le poète français et ses déplorables copistes (parodistes involontaires, sans malice comme sans talent) et englobera dans le même dégoût, puis dans la même indifférence, ces contrefaçons d'élégiaques et l'auteur des *Méditations*. D'autre part, le choix même des pièces de Lamartine, qui s'offraient en vers russes aux lecteurs — dont beaucoup, ignorant le français, étaient incapables du moindre contrôle — est bien caractéristique. On a pu constater déjà, par la brève nomenclature que nous avons donnée plus haut, dans quel cercle étroit, au sein des *Méditations*, les poètes russes allaient chercher les pièces qu'ils voulaient traduire : c'est *le Lac*, c'est *l'Invocation*, c'est *l'Isolement*, *le Soir*, *le Papillon;* mais on chercherait vainement la moindre adaptation, la plus lointaine « imitation en vers » des grandes pièces philosophiques comme *Dieu*, *la Foi*, *l'Immortalité* — ou seulement de ce cri pathétique qu'est le *Désespoir*. Encore et toujours, les élégies, les strophes plaintives, les « poésies d'album », à la manière du *Papillon*, toute cette musique dont on ne veut pas comprendre (pour *le Lac*, par exemple, ou pour *l'Isolement*) la force sourde, la secrète puissance, et qu'on transpose sur de grêles clavecins ou sur des flûtes larmoyantes.

Très exactement, Lamartine fut, en Russie, trahi par des admirateurs même; cette sorte d'erreur sur la personne qu'on put commettre, à propos de lui, pendant quelques années, en France, et qui supposait en place du viril écrivain et de l'homme impatient d'action je ne sais quel langoureux guitariste, cette erreur, les Russes la commirent, par la faute de leurs traducteurs, avec une ampleur, une totalité, si l'on peut dire, invincibles; Lamartine, à leurs yeux, n'est pas

même seulement cet « amant de la nuit, des lacs, cascatelles », dont se moquera le jeune Musset; le Lamartine russe (pour reprendre l'expression de M^lle^ Sourine) se réduira aux proportions d'un héros de salon, d'un très distingué gentilhomme qui chante en mineur, fort agréablement, dans les réunions de bonne compagnie, et qui sait écrire de charmants impromptus sur les albums des dames françaises, dont les dames russes sont jalouses.

Les résistances s'étaient fait jour à partir de 1824, dans le moment même où la vogue de Lamartine connaissait une crue soudaine. L'élégie était attaquée, comme un genre faux et périmé, dans la *Mnémozyna* de 1824, par Kuchelbeker[1], et, de nouveau, l'année suivante, dans le *Messager de l'Europe* (1825, n° 5), par Chevireff, dans un dialogue parodique : « Le vaudeville et l'élégie. » — Boulgarine, en 1824, dans ses *Feuilles littéraires*, avait protesté contre cette mode qu'il trouvait dangereuse de traduire et d'imiter Lamartine ; tournez-vous plutôt, disait-il à ses contemporains, vers la poésie allemande, autrement riche en substance[2]. Pletneff, dans les *Feuilles du Nord*, ayant publié en 1825 une « Lettre à la comtesse S*** sur les poètes russes », se voit violemment pris à partie par le *Fils de la Patrie*. Cette comtesse n'a-t-elle pas déclaré « qu'elle ne trouvait rien d'équivalent à Lamartine en Russie! » Or, Pletneff ne l'a point détrompée; il a fait comparaître devant lui, un à un, tous les poètes russes, à commencer par Derjavine, pour les déclarer tous inférieurs au poète français. Le *Fils de la Patrie* s'indigne d'une pareille servilité. « C'est abaisser, déclare-t-il, les écrivains vraiment grands que de les comparer à Lamartine[3]. » « Que dirait l'auteur de cette lettre (Pletneff), poursuit le *Fils de la Patrie*, si nous le comparions à Gottsched? C'est pourtant ce qu'il fait lui-même en rapprochant de Lamartine un Derjavine, ou tout autre poète du premier rang! » Et le *Fils de la Patrie* — an-

1. Dans un article intitulé « Des tendances de notre poésie lyrique pendant ces dix dernières années ».

2. Boulgarine, dans cet article intitulé *Mirages littéraires*, écrit sans ambages : « L'imitation de Parny et de Lamartine (ce rapprochement seul a son éloquence) témoigne d'un manque de goût. »

3. *Le Fils de la Patrie*, 1825, t. XCIX, n° 2. Lettre du Caucase.

tiromantique, il est vrai — conteste même à Lamartine le rôle de représentant authentique de la poésie française contemporaine.

A partir de 1827 la désaffection du public russe à l'égard de Lamartine ira s'accentuant; contre lui, le *Messager de Moscou* (1828, n° 13) publiera même une épigramme anonyme qui mettra en doute jusqu'à son talent...

*
* *

Quelques bons esprits, cependant, avaient discerné l'injustice qui se commettait. Tioutcheff, Polejaeff, Nadejdine avaient lu et aimé cette *Mort de Socrate* qu'aucun traducteur russe n'avait jugée digne de sa plume. Lamartine, loin de leur apparaître comme un poète futile ou un élégiaque sans vigueur, était à leurs yeux, au contraire, un penseur et le type même du poète philosophe. Déjà, en 1824, Bobricheff-Pouchkin avait révélé, en traduisant *Bonaparte*, un aspect fort inattendu, pour beaucoup, de celui qu'on ne connaissait que par *le Lac* et le *Souvenir*. En 1828, dans ses *Expériences en vers*, Borozdna publiera une adaptation du *Chrétien mourant*, et, la même année, dans le *Messager de l'Europe*, Nadejdine se risquera à traduire en vers *la Providence à l'homme*. Efforts isolés, ou tardifs, accomplis en pure perte. On ne change pas une image si bien dessinée, si simple — invétérée déjà dans l'esprit du public. Le *Journal des Dames*, dernier fidèle obstiné du beau poète mondain pour lequel on professe encore, dans plus d'un salon, un « culte inconditionnel[1] », s'entête à publier toujours des traductions ou imitations nouvelles du *Papillon* (1829), de *l'Invocation* (1831). Dans son numéro 11, en 1828, il a annoncé, au programme d'une soirée mondaine, que M. Koubichta chanterait *l'Invocation*, de Lamartine, récemment mise en musique...

Les quelques grandes œuvres qu'on avait traduites étaient passées inaperçues. En vain, Viazemski, en 1830[2], s'efforce

1. C'est l'expression de Kireevski dans sa *Revue de la littérature russe* en 1829.

2. Dans la *Gazette littéraire*, 1830, II, 47 : « Lamartine et la poésie française contemporaine ».

de situer Lamartine à sa place véritable et de lui restituer sa grandeur, insistant sur la *Mort de Socrate* et sur le *Dernier chant du pèlerinage de Childe Harold*, n'hésitant point à affirmer qu'il passe, dans les vers du poète français, un souffle d'infini. Cet essai de réhabilitation vient trop tard, et si les connaisseurs, autour de 1830, rendent justice à notre poète, ce n'est plus qu'un stérile et théorique hommage : Lamartine a cessé d'agir sur la littérature russe et d'engendrer des épigones. La guerre qu'on a déclarée aux petits poètes de l'école de Joukovski et de Karamzine a emporté Lamartine dans la haine et dans le mépris qui les enveloppe désormais : « Héros de la poésie des albums » — tel apparaîtra maintenant Lamartine en Russie; ces mots sont ceux-là mêmes qu'en 1840 (n° 2) emploiera le *Fils de la Patrie* pour définir l'auteur de *Jocelyn*, de la *Chute d'un ange*, chefs-d'œuvre dont la Russie ne connaîtra rien.

Étrange histoire d'une méprise que rien n'arrive à dissiper. Nadejdine, dans le *Télescope* (1834), a beau citer, en les traduisant, les belles pages des *Destinées de la poésie* (qu'il emprunte aux fragments parus dans la *Revue des Deux Mondes*). Les oreilles sont fermées. Le type littéraire d'un Lamartine poète d'élégies faciles et rimeur de salon a pénétré si profondément dans l'esprit du lecteur russe qu'en 1876 encore, dans son *Journal d'un écrivain*, Dostoïevsky notera ces mots injustes et cruels qu'il applique à l'œuvre littéraire de Lamartine : « Extraordinaire recueil de vers languissants, par lequel il (Lamartine) a su charmer trois générations de petites pensionnaires. »

Henri Guillemin.

P.-S. — Trop tardivement pour qu'il en fût fait état dans le texte même de cette étude, nous est parvenue une copie, prise au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, en 1859, par M. A. de Lamothe, du manuscrit même de l'*Offrande* au tzar. Lamartine a donc fait, de ces vers, au moins quatre transcriptions successives. Voici les variantes présentées par le texte définitif :

Vers 9. Je ne veux pas t'offrir le doux *parfum* des Rois
— 10. Que souvent, *de nos mains, leur majesté* respire
— 16. L'avenir d'un grand homme est *encor* son ouvrage

Vers 20. Ni sa *candeur*, ni son encens
— 21. Éprise d'une chaste et *modeste* harmonie
— 24. Et tu reconnaîtras *ton* âme dans sa voix
— 25. *Oh ! puisses-tu du moins*, le soir, quand tu déposes
— 27. *Te trouvant en secret* sous tes berceaux de roses
— 30. *Un moment sur ton sein se penche et s'abandonne*
— 31. *Puissent ses chants mélodieux*
— 33. *Les songes de Platon* qui descendent des cieux
— 34. *Et puissent-ils alors*, avec grâce, te dire

QUELQUES REMARQUES
SUR
LA CRITIQUE MASARYKIENNE
DU TITANISME ROMANTIQUE

Les idées de Masaryk sur le titanisme romantique sont exposées dans la seconde partie d'une assez longue série de considérations critiques sur *l'Homme moderne et la religion*, parue au cours de 1897 et de 1898 dans la revue *Naše doba*[1] et qui, ces jours-ci, va paraître sous forme d'un livre, formant le 16e volume des *Œuvres complètes* du philosophe-président. L'analyse du titanisme y fait suite à des réflexions plus spécialement philosophiques concernant le phénomène social du suicide dans la vie moderne (1er chap.) et l'attitude de la philosophie à l'égard de la religion depuis Hume jusqu'au temps actuel (2e chap.). Le chapitre 1er ne fait en somme que reprendre et résumer les thèses d'un ouvrage masarykien plus ancien, *le Suicide dans le monde moderne*[2]. Masaryk y attribue la majeure partie des suicides dans la société moderne à une déchéance de la foi et du sentiment religieux : cette déchéance ayant atteint dans les temps présents des proportions immenses, le suicide est devenu une sorte de maladie sociale moderne par excellence. « L'homme moderne — dit Masaryk — a perdu son ancienne conception du monde, une et homogène; cette perte conduit à un désordre anarchique intellectuel et moral, puisqu'elle consiste plus ou moins en un dépouillement brusque et violent de l'ancienne

1. *Moderní člověk a náboženství* (*l'Homme moderne et la religion*), dans *Naše doba* (*Notre époque*), années IV et V (1897 et 1898).

2. *Der Selbstmord als sociale Massenerscheinung der modernen Civilisation.* Wien, 1881, traduit en tchèque l'année suivante.

vue des choses, en une lutte de cette ancienne vue avec une nouvelle, pas encore pleinement constituée. L'homme moderne est un être inachevé, hétérogène, désuni, incomplet, fait à demi, il est fatigué par la lutte, brisé, nerveux et excité; sa vie ne le remplit plus de joie pleine et fraîche, il désespère donc facilement et renonce spontanément à l'existence. Notre époque, notre siècle nous apparaît donc comme un temps de transition : l'ancienne religion a dépéri et l'homme moderne s'efforce de la remplacer par quelque chose de nouveau, au besoin encore par une religion, ou entièrement nouvelle, ou du moins renouvelée. » Masaryk illustre cette thèse par une intelligente analyse des *Ames fatiguées* de Garborg, et c'est là, en somme, l'unique nouvel apport de ce chapitre. Par un examen serré de l'athéisme « éclairé » de Hume, du rigorisme moral de Kant, du fétichisme humanitaire de Comte, de l'agnosticisme de Spencer, et, pour finir, du messianisme humanitaire d'un philosophe romantique tchèque, Augustin Smetana, Masaryk en arrive ensuite à conclure au terme du deuxième chapitre que, « aux yeux de la philosophie, la question religieuse reste toujours encore ouverte et constitue un problème constant et essentiel; ceux qui disent que c'est là désormais une question résolue et oiseuse ne se doutent même pas de l'état du problème... »

Scepticisme ou foi religieuse? Telle est, selon Masaryk, la question capitale de toute la philosophie moderne. C'est plus encore la question capitale de toute sa pensée et de toute son œuvre personnelle. Il a avoué quelque part que, de tous les problèmes qui puissent se poser à la réflexion humaine, il n'en sait pas de plus important et de plus pressant que le problème religieux, et que même il n'en connaît ni reconnaît que celui-là. « Je ne suis pas capable de m'astreindre au doute et rien qu'au doute, à la négation et rien qu'à la négation — dit-il dans l'ouvrage qui nous occupe : je sens le besoin de reconnaître quelque chose, et je le fais, j'ai besoin de croire et d'avoir confiance[1]. » Mais il est partisan résolu du progrès en

1. Il étend même cette signification personnelle qu'a pour lui le problème religieux jusqu'à faire de la question religieuse la clé ouvrant l'énigme de l'histoire nationale tchèque. Écoutons un témoignage : « The entire theoretical and practical philosophy of Masaryk is an effort toward a true reli-

religion comme en toute autre chose : son sentiment religieux est essentiellement créateur. En empêchant le progrès en religion, l'Église et l'État essaient de résister à l'irrésistible. Il y a un progrès religieux comme il y a un progrès scientifique, et même le premier résulte du second. Sa condition primordiale est la liberté religieuse. Cependant, la religion ne se confond pas ni ne se confondra jamais avec la science; elle n'est ni science, ni philosophie, encore moins théologie. Son essence autonome n'est pas non plus épuisée par la foi, ni par la moralité, et moins encore par l'adhésion à une Église. Enfin, la religion n'est pas non plus mystique; la mystique veut atteindre à la Vérité suprême d'un seul coup, sans peine préalable, sans travail logique, et en cela témoigne d'une faiblesse morale : or, « la religion dont nous avons besoin ne peut pas être une pilule littéraire romantique qu'il suffit d'avaler pour avoir le salut éternel ». La religion est effort de résoudre le problème de la vie éternelle par la voie pratique de la vie terrestre; elle est la prise de conscience du sens de la vie. La religion nouvelle sera fondée sur la conviction, non plus sur la foi. Elle émanera d'expériences spirituelles *personnelles*. Elle sera sociale (« ... elle doit être sociale, elle doit être une religion pour le pauvre aussi... »), antidogmatique, dégagée de tout formalisme, vraiment spirituelle, mais d'une spiritualité réaliste : « Le matérialisme de la religion actuelle apparaît entre autres

gion. What kind of religion he wants is a secondary matter which does not change the fact that Masaryk, as a true Czech, as a true Slav, considers religion to be one of the most significant levers of human life that has stamped out its clear marks on the whole development of the Czech nation and on the entire spiritual development of the Slave race in general. » « Who considers the matter just a bit comes to know that our Czech problem is altogether a matter of religion » (Masaryk, *Jan Hus*, p. 54). « The Czech nation — says Palacký repeatedly in his History — is particularly religious by nature, just as the entire Slav race. » « Masaryk considers his duty to defend the view that the leading motive of Czech Reformation and of the later Czech history was not the slowly ripening modern nationalism, — as professor Pekař ascertains — but that it was religiousness from which arose the independent Czech movement that later took on and had to take on new forms. The Czech glory, heavy fights with enemies, their fall in the past, have a religious, and not a national character. Nationalism is of much more recent date and we have no right to look for it where in fact it did not exist... » (Ivan Mirchuk, *Slavonic foundations of Masaryks philosophy*, *Festschrift Th. G. Masaryk zum 80. Geburtstage*, 2. Teil. Bonn, 1930, p. 127).

aussi dans la dépréciation ascétique de la chair et de la matière. Ce n'est pourtant pas la matière qui est la source du mal moral, mais l'esprit. Nous triompherons de la matière par une plus haute vie morale et religieuse, par une existence vraiment spirituelle. C'est à l'esprit de vaincre le siècle, mais il ne suffit pas de fuir le siècle. Il y a dans le christianisme un élément très fort de négation : on abandonne le monde et la matière à eux-mêmes, on pense que la vie spirituelle consiste à les nier... » En général, jusqu'ici, ce qu'on disait des rapports entre Dieu et l'homme n'était que de la politique à rebours : Dieu était au-dessus de l'humanité un monarque absolu accordant aristocratiquement à ses sujets la grâce et le pardon. « Même la conception patriarcale du Dieu-Père et de l'homme son fils n'était souvent qu'un grossier satrapisme... Notre idéal à nous, c'est un prévoyant Créateur démocratique dont l'homme soit le collaborateur[1]... »

Voilà les idées religieuses avec lesquelles Masaryk abordera l'étude du titanisme romantique. Il a toujours aimé mettre ses thèses de penseur en lumière par des considérations sur des œuvres d'art, par des analyses littéraires. Sa *Russie et l'Europe* contient une des meilleures analyses de Dostoïevski qui existent. Pareillement, il illustrera son étude

1. Ces idées sont un résumé très succinct de trois conférences adressées jadis par le professeur Masaryk aux étudiants et groupées en 1904 en un petit livre : *Dans la lutte pour la religion* (*V boji o náboženství*. Praha, 1904). Citons encore sur cette conception démocratique de la divinité le témoignage du professeur Kozák : « Der grosse Führer der politischen Demokratie hat sein Verhältnis zu Gott auch demokratisch aufgefasst. Aber ist das nicht wieder Sociomorphismus? Die Antwort im Geiste Masaryks muss auf Grund seines Werkes *Die Weltrevolution* gegeben werden, wo er in den letzten Kapiteln sein Credo als Demokrat ausspricht. Unter Demokratie versteht er nicht jene unvollkommenen, bisherigen Versuche, jene ersten Schritte und Kinderkrankheiten der politischen Demokratien, noch weniger die blosse Herrschaft der Majorität oder ähnliche nicht qualitative Primitivitäten. Die Demokratie ist ihm ein Ideal, das einen neuen Menschen, « einen neuen Adam », verlangt, und dem wir uns in der Praxis asymptotisch nähern werden, indem wir immer neue administrative und soziale Methoden verwenden. Die Demokratie hängt nicht mit der soziologischen Struktur einer bestimmten Zeit zusammen. Sie ist das definitive Ideal Masaryks. Deswegen schwankt er nicht einmal dort, wo es sich um das Verhältnis zu Gott handelt : Gott ist der höchste Führer » (J. B. Kozák, *Masaryks Stellung zur der Metaphysik*, *Festschrift...*, t. II, p. 210).

du sentiment religieux de l'homme moderne par une analyse de l'esprit titanique. Ce n'est évidemment pas tant le côté exclusivement esthétique des œuvres qui l'intéressera, c'est leur contenu idéal, moral, ce sont leurs témoignages sur l'âme humaine en général ou son état à tel ou tel moment, à tel ou tel endroit. Son analyse du titanisme romantique s'appuie principalement sur deux auteurs : Goethe et Musset.

Faust, dit Masaryk, passe depuis longtemps pour un représentant typique du titanisme moderne. Il en personnifie avant tout admirablement un aspect tout spécial : l'aspect rationnel, philosophique, métaphysique. Faust est un archisavant, un homme de trop de théorie et il ressort de ses dires que la science pratiquée uniquement pour elle-même ne peut avoir que des effets tout contraires à la vie. En effet, ce n'est pas à cause d'un dégoût des sens que Faust en arrive à la tentation de suicide, c'est à cause d'une hypertrophie cérébrale, à cause de son savoir tout à la fois encyclopédique et rongé de scepticisme. C'est précisément dans cette prédominance de l'intellect, dans cette anémie des sentiments que Masaryk voit la source principale du mal faustien. Ainsi : « Marguerite n'est pour Faust que matière à un expériment, celui de lâcher la bride à la sensualité tout en conservant sa raison froide, lucide. Faust est le type d'un égoïsme entièrement conscient, d'un égoïsme rationnel, philosophique, d'un égoïsme affreux. » La personne de Gretchen en elle-même n'a d'ailleurs en soi, aux yeux de Masaryk, rien d'idéal. Est-ce là, s'étonne-t-il, la femme des rêves goethéens? Ce jouet insignifiant, ce petit être doux et pleurnicheur, cette typique Hausfrau germanique? « Le type féminin de Goethe répond aux idéaux de la bourgeoisie allemande de l'époque. » Évidemment, « l'Übermensch titanique ne peut supporter à ses côtés qu'une sorte d'Unterweib, c'est justement ainsi qu'il se sentira le mieux surhomme ». Au risque d'interrompre la suite continue des jugements masarykiens, nous ferons remarquer ici l'accord plutôt inattendu de l'idée de Masaryk avec celle de... George Sand! L'auteur de *Lélia* ne paraît pas non plus avoir eu trop d'estime pour l'amante soumise et humble de Faust : dans l'article qu'elle avait consacré en 1839 à Goethe, Byron et Mickiewicz, elle ne se gêne pas pour ac-

cabler la tendre Gretchen de toute sa désapprobation méprisante de femme sans préjugés. Elle trouve Goethe « artiste plus que poète. Nulle part — dit-elle — je ne le vois enthousiasmé, entraîné par le sentiment du beau idéal dans le caractère humain... S'il crée l'intéressante figure de Marguerite, il se gardera pourtant de nous la montrer sous une forme trop angélique. Ce sera toujours une simple fille de village, vaine au point de se laisser séduire par des présents, soumise à l'opinion au point de commettre un infanticide. Sa douleur et son infortune nous émeuvent profondément, mais nous comprenons fort bien que Faust ne puisse avoir pour elle qu'un amour des sens[1]... » Mésestimant Gretchen, George Sand paraît excuser la conduite de Faust au moins sur ce point. Mais presque partout ailleurs elle ne s'arrête pas de réprimander l'immoralité foncière de Faust (et de son auteur) et de devancer ainsi la critique, pareillement bien que plus profondément inspirée de Masaryk. « Ce qui est caractéristique en Goethe — dit celui-ci — c'est que l'élément esthétique l'emporte de beaucoup chez lui sur l'élément éthique. La morale faustienne est dans son essence un égoïsme. Un égoïsme d'aristocrate. Nous ne cessons pas de lire chez Eckermann que l'humanité est composée de fous et d'imbéciles qui attendent d'être pétris par des hommes supérieurs. Faust réduit l'amour à l'amour sexuel, sensuel. Dans toute son œuvre, Goethe n'a pas créé un seul enfant (ce qu'il dit de sa propre jeunesse ne change rien au fait) — et pourtant, que de mots sur l'amour! Comment est-il donc possible d'aimer, et ne pas aimer les petits?... » Et un peu plus haut nous lisons : « Le surhomme faustien n'est en réalité même pas un homme... Faust sait et sent évidemment que la raison toute seule ne peut le sauver et finit donc par se tourner vers son prochain. De quelle manière cependant?... Il a bien besoin de ses prochains, mais c'est pour les dominer. » Il est une nature despotique, une Herrennatur nietzschéenne, un peu à la manière de l'absolutisme éclairé du XVIII^e siècle. (Masaryk tient le surhomme de Nietzsche à la fois pour une continuation et une déformation de Faust de Goethe : « Du titan convaincu et conscient de

1. George Sand, *Essai sur le drame fantastique : Goethe, Byron, Mickiewicz : Revue des Deux Mondes*, année 1839, novembre-décembre, p. 608.

soi, le surhomme faustien a dégénéré en un géant aveugle, lui — le Prométhée philosophique — se met à la merci du hasard de l'évolution sélective, telle que Darwin l'a formulée. Le surhomme titanique aboutit ainsi spontanément à l'absurde... Zarathustra, qui a voulu d'abord s'élever au-dessus du christianisme et être un Supra-christ, n'est devenu qu'un Antichrist. ») Écoutons à présent ce qu'à ce sujet de pénurie d'amour et d'instinct de domination goethéens dit l'auteur français : « Il faut bien le dire : le sentiment de l'amour a manqué à Goethe; ses passions de femmes n'ont été que des désirs excités ou satisfaits; ses amitiés, qu'une protection et un enseignement; sa théosophie symbolique, qu'une allégorie ingénieuse voilant le culte de la matière et l'absence d'amour divin. Une seule pensée d'amour eût ouvert à Faust cet abîme des cieux dont le mystère écrase son ambition. Qu'il croie à la providence, à la sagesse, à la bonté, à l'amour du créateur; qu'au lieu de traduire ainsi le texte de la *Genèse :* au commencement était la force, il écrive : au commencement était l'amour, il ne se sentira plus seul dans l'univers en lutte avec un esprit dont, à son tour, il jalouse la puissance; l'amour lui révélera dans son être une autre faculté que celle de dominer tous les êtres...[1] » Pour Masaryk, l'immoralisme faustien est lié au panthéisme goethéen : « Par son amour pour la nature, la religion de Goethe devient panthéistique et naturiste par excellence. Ce naturisme le fait échapper sans doute au subjectivisme, mais fait perdre aussi à cette religion tout caractère éthique. La morale de Goethe est toute naturaliste — les énergies de la Nature et naturelles sont à ses yeux aussi énergies bonnes et morales... » Et voici comment George Sand résume Faust : « Le culte idolâtre de la nature déifiée... troublant un cerveau puissant jusqu'à le dégoûter de la condition humaine, et lui rendant impossible le sentiment des affections et des devoirs humains...[2] » Masaryk découvre aussi en Faust, titan rationaliste, une teinte très prononcée de protestantisme : « L'idée faustienne entière est protestante, et en particulier ce fait qu'il ne compte que sur lui-même. Il y a en Faust beaucoup d'un « indépendant »

1. *Loc. cit.*, p. 607.
2. *Loc. cit.*, p. 606.

cromwellien; il ne craint personne, pas même le diable, et se fraie un passage jusqu'au trône de l'Éternel par une philosophie sans prière... Le Faust catholique, malgré tous ses gestes de révolte, se sentira plus faible, il implorera la grâce ou se livrera au désespoir... » La négation pure, la négation désespérée ne tente au contraire nullement l'autre : « Le protestant croit plus aux réformes qu'aux révolutions. *Ohne Rast, aber ohne Hast...* »

Le titan de Musset s'oppose au titan goethéen à la fois en ce qu'il est un titan catholique et que sa maladie en est une des nerfs et de la sensibilité plutôt que de l'intellect. Voyons d'abord ce dernier point. Quelles sont les raisons sociales du mal d'Octave et de celui de Rolla? La philosophie voltairienne et encyclopédiste a sapé la foi religieuse, la Révolution et l'Empire ont emporté la foi en la vieille royauté, l'ancien monde n'est plus et le nouveau pas encore. La Restauration n'a pas su rendre aux anciennes croyances une vie nouvelle. Le scepticisme universel n'a même pas laissé intacte la vie sentimentale. Après la religion et la politique, l'amour lui-même devient proie de l'hypocrisie générale. « L'homme qui a perdu la foi tombe sous la domination de l'amour impur et ne peut être sauvé de cette tyrannie de la matière et des sens par rien, pas même par l'amour d'une femme pure. Les racines de la logique opiniâtre de la *Sonate à Kreutzer* se trouvent déjà dans les œuvres mussetiennes. » Incapacité d'amour pur, débauche, curiosité du mal, suicide, autant de degrés par où un Rolla s'enfonce dans le néant. En comparant le mal des héros mussetiens à l'athéisme philosophique du siècle des lumières, Masaryk dit : « Le scepticisme de Musset est d'un genre différent de celui d'un Hume. Il est plus profond, il a empoisonné jusqu'au cœur, celui de Hume est plus à fleur de peau, il siège dans le cerveau seul. » Octave, Rolla sont des hommes sincères, sensibles, point du tout philosophes; s'ils commettent des crimes, ce n'est pas après une réflexion de philosophes, mais bouleversés par une émotion passionnée; ils s'effraient de leur propre incrédulité. « Ce qui est caractéristique pour Musset, c'est qu'il cherche un Dieu, pas un Dieu des philosophes, mais bien un Dieu de la religion, et même un Dieu *révélé*. Il est comme l'apôtre Thomas : lui aussi voudrait toucher son Dieu, ne se fiant guère aux syl-

logismes et aux démonstrations... » Cette recherche désespérée s'épuise néanmoins en gestes de révoltes et aboutit tout au plus à la fureur forcenée à la Byron. « Cet athée, esclave du Satan de la sensualité, ne dépasse pas le blasphème dans sa lutte contre l'Éternel. Cet athée en réalité n'en est pas un, vu que ses emportements ne sont qu'une reconnaissance de Dieu et sa faiblesse qu'une soumission à Lui. Le titan mussetien ne fait donc à proprement parler qu'espionner Dieu et faire sur Lui des potins. Car tout son désir de connaître a dégénéré en lui en curiosité du mal. Les forces cependant lui manquent pour nier complètement. » Masaryk reproche à Musset de n'intervenir pas activement dans l'anarchie de l'époque dont il souffre; son titanisme n'est point social. Radical en paroles, il est modéré et craintif en actes. L'année 1830 n'a pas fait de lui un champion de la démocratie. Il est conservateur, réactionnaire. Masaryk ne cache pas son aversion pour ce titanisme aristocratique.

« Le blasphème est donc finalement son principal acte révolutionnaire et encore ce blasphème n'est, comme il dit lui-même, qu'une prière. » Ce titan finit par faire compromis avec l'Église : il prie, fait pénitence, regrette l'ancienne autorité religieuse absolue. En tout cela, il n'est qu'une copie d'un croyant catholique. Il y a plus. La peur conduit ce titan à la superstition. Ce qui retient le bras d'Octave, penché sur Brigitte endormie pour l'assassiner, est la vue d'une petite croix qu'elle porte sur sa poitrine. Le pur hasard décide ici de la vie et de la mort. Ce qui reste de la religion d'Octave, c'est la superstition. En cela encore, il est catholique. « Le titanisme superstitieux est le propre frère de cette politique catholicisante et de cette philosophie catholicisante que nous voyons encore autour de nous et qui nous apparaît en particulier nettement dans tout le romantisme français et, en général, catholique. » La pensée d'un ancien catholique reste catholique, alors même qu'il fait profession d'athée. Et c'est vrai non seulement de Musset : l'histoire du naturalisme et de la poésie décadente en France en offre, selon Masaryk, de nombreux exemples à chaque pas : le catholique corrompu s'agite irrésolu entre Vénus et Madone, pareil à Emma Bovary priant son Dieu dans les termes mêmes d'amoureuse

flatterie dont elle use avec ses amants; il couronne et s'imagine réparer sa corruption sensuelle par une mystique de la pureté virginale (Baudelaire, Verlaine), et, s'élançant en esprit dans les sphères supraterrestres de l'absolue spiritualité, il laisse sa chair s'enfoncer dans une perversion de plus en plus grande. Tout cela n'est qu'une conséquence de cette séparation brutale du corps et de l'âme, de la matière et de l'esprit, opérée par le catholicisme et renforcée encore par son principe de célibat et par tout le mépris et toute la méfiance dont il accable la chair : comme si, sans le consentement de l'esprit, elle pouvait pécher!

Bref : l'idéalisme romantique est un subjectivisme absolu. Qu'il s'enferme comme Faust dans sa raison personnelle et en fasse le critère de toutes choses ou qu'il se jette comme Rolla et Octave, tête baissée, dans les remous de la passion et des instincts, le romantique ne reconnaît au-dessus de soi aucune autorité. Les valeurs objectives, il les nie, soit que — en philosophie — il déclare avec les disciples de Kant que le monde n'est qu'une fiction ou représentation subjective, soit que — en éthique — il refuse de reconnaître sa responsabilité sociale et objective, soit que — en religion — il détrône Dieu et occupe sa place. Il déchaîne les instincts et chasse la raison, libère les passions et exile le sens critique, il délire et ne travaille pas, il surexcite la fantaisie métaphysique et fait taire la voix du devoir, il rêve de l'impossible et bannit la foi possible, retourne au mirobolant passé et néglige le quotidien, le présent. Résultats de tout cela? Ennui, mal du siècle, scepticisme; pessimisme, désespoir, suicide ou meurtre. Faust, Manfred, Rolla; Emma Bovary, Raskolnikov, Zarathustra. « Quand Jésus-Christ eut rendu l'âme, dit l'évangéliste, les ténèbres couvrirent la terre et le soleil s'obscurcit : l'esprit humain s'obscurcit à son tour, quand Dieu meurt en lui ou que l'homme Le tue en soi. Et la gauche hégélienne a tué Dieu... L'œuvre de Hegel a abouti à Feuerbach, Strauss, Marx. Les ténèbres ont couvert la terre et le soleil s'est obscurci... L'ancien Dieu a créé, mais les nouveaux dieux hégéliens n'ont rien su créer; ils n'ont fait que critiquer l'œuvre de l'ancien. L'homme ne supporte pas longtemps d'être

Dieu, il ne supporte pas d'être seul — il s'anéantit lui-même...[1] »

Le titanisme est pour Masaryk une des formes qu'a revêtues la lutte pour l'émancipation de l'esprit humain et un essai d'esquisser un nouvel ordre spirituel, religieux et social. Cette forme et cet essai, Masaryk, qui pendant toute sa vie a lutté pour le même idéal, les condamne. Il le fait visiblement pour des raisons d'ordre éthique. Analyste plus qu'esthéticien, il porte son attention avant tout sur la substance morale des œuvres, moins sur les lois de la production du beau. On pourrait chercher à ce sien effort d'analyser et de critiquer l'essence morale du romantisme, des analogies dans sa patrie et à l'étranger. Nous n'en ferons rien. Il serait bien intéressant pourtant de voir de plus près l'étonnante parenté de cette critique masarykienne avec celle de certains Français, d'orientation conservatrice, traditionaliste et nationaliste pour la plupart, dont les premières attaques contre le romantisme sont postérieures à la critique masarykienne de quelques dix années. Dans son avant-dernière œuvre, *la Révolution mondiale* (1925; en français sous le titre : *la Résurrection d'un État : souvenirs et réflexions*. Paris, 1930), en parlant de son rôle pendant la guerre et de ses séjours en Angleterre, en Amérique et en France, Masaryk esquisse brièvement des tableaux de la vie spirituelle dans les trois pays en question; il y mentionne aussi « l'analyse et la critique du romantisme » en France et cite le baron Seillière, René Gillouin, Pierre Lasserre et Charles Maurras, pour approuver leur œuvre. Que cette double croisade ait tant de ressemblances, que les arguments et les refus concordent des deux côtés, n'est-ce pas surprenant pour qui sait qu'en politique et en philosophie sociale Masaryk et ses « successeurs » français appartiennent à deux camps littéralement opposés? Comment expliquer leur accord vis-à-vis du romantisme? Cet accord est-il donc dû moins aux principes acquis en vertu desquels en apparence ils s'en prennent au romantisme, qu'à une certaine allure psychologique innée, à une configuration de caractères qui leur

1. *Otázka sociální*. Praha, 1898 (en allem. en 1899 : *Die philosophischen und sociologischen Grundlagen des Marxismus*. Wien, p. 558).

est commune ou peu s'en faut? Entre un M. Seillière et Masaryk au moins la ressemblance est frappante : tous les deux possèdent une personnalité essentiellement moralisatrice, austère, disciplinée au plus haut degré, faite toute d'un seul bloc et pourvue d'une très solide et rigide charpente rationnelle. Aussi l'accord entre eux précisément sera-t-il le plus prononcé : ainsi, tout comme M. Seillière, Masaryk verra une étroite liaison entre le romantisme malsain et le mysticisme nationaliste. Il déduit l'impérialisme et le militarisme prussiens de la même source que le suicide et le titanisme romantique. Le titan moderne, ayant perdu sa foi et sombrant dans le subjectivisme le plus absolu, dans le dégoût de la vie et dans un primitivisme irrationnel, veut échapper au suicide par un retour violent à l'objectivité : le fétichisme nationaliste et l'impérialisme militariste deviennent à ses yeux voies possibles vers l'objectif. « Le militarisme est un essai du surhomme d'échapper à sa maladie, mais il n'est que cette maladie aggravée » (*La Rév. mond.*, p. 424). Et encore : « La nation qui se disait celle des penseurs et des philosophes présente le plus grand nombre relatif de suicides, reste le plus parfaitement militariste et a provoqué la Grande Guerre. » N'est-ce pas là la conception seillièrienne de l'impérialisme germanique racial et national — ramification du romantisme naturiste?

Mais laissons ces analogies et revenons encore brièvement au titanisme. Le contenu moral et idéel de celui-ci est-il épuisé par ce qu'en a critiqué Masaryk? Masaryk a d'abord jeté un coup d'œil profond et pénétrant dans les arcanes de l'âme faustienne, il en a sondé et dénoncé l'amoralisme foncier, la tendance résolue au panthéisme, le naturisme essentiel. Mais nous avons cité sur le héros goethéen les jugements d'une femme de lettres qui a non seulement connu et suivi de près le titanisme romantique, mais qui y a même activement participé en l'enrichissant de quelques types connus de révoltées. Et qu'a trouvé George Sand à reprocher à Faust? Ce même amoralisme, ce même panthéisme naturiste. De plus, comparant Faust à deux titans par excellence, Manfred et Konrad, elle reconnaît aux héros de Byron et de Mickiewicz ce qu'elle renie à Faust : l'inspiration morale. « Konrad est

bien l'homme de son temps, et il ne s'arrange pas, comme Faust, une nature panthéistique dont l'ordre et la beauté froide le consolent de l'absence de Dieu. » Y aurait-il donc deux titanismes, ou Faust ne représenterait-il pas le titanisme tel que les poètes français l'ont compris, ou disons pour le moment prudemment : tel que l'a compris George Sand? La même année que Sand et dans la même revue, Blaze de Bury doute que « la moralité y (= dans *Faust*) trouve son compte[1] ». En 1836 déjà, un des poètes titaniques de première heure en France, bien que d'un titanisme très intermittent et mitigé, Lamartine, distingue le héros de sa nouvelle épopée du héros goethéen encore précisément sur ce point . je ressemble dans mes veilles sans fin — écrit Jocelyn à sa sœur — à Faust, mais « dans ces nuits étranges | Au lieu d'esprits impurs, consolé par les anges! | Oui, c'est Faust, ô ma sœur, mais Faust avec un Dieu! » Victor Hugo tenait l'impassibilité goethéenne pour une infériorité et dans *William Shakespeare* il protestera au nom du bien moral contre l'ironie de Goethe à l'égard des apôtres et des réformateurs. Il serait logique, si Faust était vraiment un frère du titan romantique tel que les grands poètes titaniques, un Byron, un Shelley, un Vigny, l'ont conçu et tel que d'autres poètes l'ont reçu de leurs mains et développé, que le public et ces poètes avant tout le reconnaissent pour tel et découvrent en lui un produit d'une inspiration identique à la leur. Or, visiblement tel n'est pas le cas. Autant que les témoignages cités tout à l'heure, le fait suivant est éloquent : *Faust* commence par désorienter profondément les lecteurs français; on peut dire que personne au moment des premières traductions de *Faust* n'en saisit en France le sens et la portée philosophiques; on ne voit du drame goethéen d'abord, en somme, que Méphisto et Gretchen, le côté hoffmannesque et le côté larmoyant[2], et cette situation se prolonge des années. Cela peut-il tenir vraiment, comme paraîtrait l'insinuer Georg Brandes, à une incapacité de comprendre? Ne pourrait-ce plutôt tenir en

1. Blaze de Bury, *Goethe, sa vie, sa correspondance : R. D. M.*, 1839, 15 septembre.

2. Toutes les péripéties de l'accueil fait à *Faust* en France sont très bien exposées dans le troisième chapitre de l'ouvrage de Fernand Baldensperger, *Goethe en France*, 1904.

grande partie à ce qu'on a d'abord cherché dans ce grand révolté de Faust ce qu'il n'était pas : un titan occidental, et qu'on n'avait pas d'yeux, tout orienté qu'on était dans cette unique direction, pour un autre sens éventuel de l'œuvre? Quand on analyse les motifs qu'ont pour se révolter les héros des deux plus grands poètes du titanisme, Shelley et Vigny, et même le Caïn de Byron, on distingue approximativement la situation suivante : l'homme malheureux, dans sa soif de trouver la justice et la bonté qui se sont éclipsées pour lui de la terre, tourne ses yeux vers le ciel et s'en prend au Créateur des maux affreux et immérités qu'endure l'humaine espèce. Si Dieu est bonté infinie, pourquoi a-t-il créé le mal, qu'étant tout-puissant il avait pu ne pas admettre dans son œuvre? Sa puissance a-t-elle donc des limites? Ou en a-t-elle sa bonté? Le silence de la Divinité jette l'homme dans la fureur, le blasphème et l'égarement. Néanmoins, fort de l'appui de sa conscience morale, il se relève et s'élance lui-même, sans l'aide de l'au-delà, à la conquête du bien, et ainsi, dans sa partie constructrice, le titanisme sera, pour se servir encore des paroles de la poétesse déjà invoquée, « une tentative pour moraliser l'œuvre de la création dans la pensée de l'homme, en moralisant le sort de l'homme sur la terre ». Voilà le titanisme s'opposant évidemment au faustisme par son inspiration essentiellement morale d'abord, par son dualisme décisif du bien et du mal. Le mot « mal » a-t-il un sens pour Faust? Oui, sans doute, mais ce sens de même que celui des mots péché, devoir, etc., ne relève plus du domaine de la liberté, mais de celui de la nature. Le mal est pour l'homme goethéen le contraire du naturel. Le devoir, c'est de suivre sa nature, d'obéir à la loi immanente de son être. Cette loi, c'est celle d'une activité jamais lassée, d'une volonté de produire toujours tendue, d'un élan sans cesse renouvelé, d'un perpétuel secouement du joug de l'instant actuel qui voudrait capter et enchaîner l'attention amoureuse de l'âme. Il n'y a de péché que la lassitude de cette énergie, l'improductivité de cette volonté, le fléchissement de cet élan, l'asservissement à l'instant : « Si je dis à l'instant qui passe : attarde-toi, tu es si beau, alors tu peux me charger de chaînes, alors je consens volontiers à périr... » (Faust à Méphisto). La nature elle-même conduit ici au salut, si elle sait rester fidèle à elle-

même et ainsi Faust est sauvé par cela même par quoi il a péché, par ce qui l'a fait se lier avec le malin, anéantir Gretchen, causer la mort de Philémon et Baucis. Le bien sort ici naturellement du mal. Or ceci, un esprit titanique ne saurait l'imaginer ni admettre. Pour lui il n'y a pas de bien sans une lutte contre le mal et, sans victoire sur celui-ci, le salut ne peut pas exister sans vertu *acquise*, sans vertu pélagienne. Et que le « satanisme » titanique ne nous fasse pas ici commettre une erreur! Il y a eu bien des poètes titaniques qui ont fait jouer à Satan un rôle éminemment sympathique, celui de l'ami de l'homme souffrant. Le mal est-il devenu par là pour ces poètes moins radical, est-il devenu un simple degré, une simple fonction du bien, comme Méphisto n'est qu'une fonction de Dieu et non point maître absolu d'une loi spéciale? Pas du tout, car alors c'est à Dieu qu'échoit le rôle d'archipuissant vindicatif, de tyran oppresseur de l'homme... et du bon diable! Les rôles ne sont qu'intervertis, l'austère discrimination morale reste entière et avec elle restent intacts l'antinaturalisme et l'antipanthéisme titaniques qui en découlent. Le faustisme ne saurait donc être assimilé au titanisme romantique occidental. Il s'agit là de deux phénomènes indépendants, d'inspirations divergeantes et évoluant dans deux plans spirituels différents.

Il n'est pas sûr non plus qu'Alfred de Musset possède, parmi les poètes romantiques français, la personnalité la plus propre à servir de base pour une étude du sentiment religieux et du titanisme romantiques. Déjà une première vue superficielle de la littérature de son temps paraît nous assurer qu'à cette fin un Vigny avant tous les autres, mais un Lamartine aussi et jusqu'à Victor Hugo auraient mieux servi. Examinons pourtant brièvement ses titres :

1) Il y a d'abord le Musset tout jeune, le Musset d'avant « *Rolla* ». C'est un jeune homme qui semble absolument faire preuve d'une sincère indifférence à l'égard de toute pensée métaphysique et de tout sentiment religieux et même plus, d'une gouailleuse irrévérence libertine, assez à la manière du siècle précédent : il vient de créer un bedeau prêtant son presbytère et son « lit à rideaux bleu-ciel » pour les coucheries de son neveu (— le *Dieu vous récompense* de Mardoche ne met-il pas merveilleusement en lumière toute la

frivolité que, pour l'instant, Musset manifeste en matière religieuse? —), une femme adultère chargeant Dieu de l'unir à son amant, assassin de son mari (« Portia »), deux muscadins d'abbés ivrognes et « coureurs de filles » (« Suzon ») et un aventurier « fatal », moulé sur les héros byroniens, en réalité exempt de tout vrai byronisme, et qui « croit au néant, comme il croit en soi », et ne reconnaît « qu'une immortalité, celle de la matière » (Frank). Point n'est presque besoin de rappeler encore la profession joyeuse de foi athée que contient la dédicace de *la Coupe et les lèvres*. Nous est avis qu'en déshéritant son neveu, la pieuse chanoinesse de Musset savait pourquoi elle le faisait.

2) *Rolla* va-t-il nous faire découvrir dans l'âme du poète des trésors de ferveur religieuse, insoupçonnée jusqu'alors? Il ne semble pas. Et d'abord Musset y commence par refaire ses aveux d'incrédulité : « O Christ! je ne suis pas de ceux que la prière | Dans tes temples muets amène à pas tremblants... | Je ne crois pas, ô Christ! à ta parole sainte... » Ce qui est cependant nouveau dans *Rolla*, c'est que l'athéisme a dorénavant perdu tout attrait et qu'il apparaît comme un malheur incalculable, une horreur morale. Pourquoi? Parce qu'il rend possibles des êtres tels que Jacques Rolla et Marion, enfants qui prostituent l'amour et dont l'un se suicidera froidement. Car, en effet, aux yeux de Musset c'est bel et bien l'athéisme qui est responsable de cela, et avant tout son grand champion, Voltaire : « Voilà pourtant ton œuvre, Arouet, voilà l'homme | Tel que tu l'as voulu. — C'est dans ce siècle-ci, | C'est d'hier seulement qu'on peut mourir ainsi. » Ceci n'est peut-être pas très exact historiquement : a-t-il vraiment fallu Voltaire pour voir la femme se prostituer et l'homme se suicider? Il s'y mêle d'ailleurs tout au long du poème une seconde erreur, celle-ci psychologique : Musset confond l'amour divin avec l'amour tout court. « L'amour d'une vierge est une piété | Comme l'amour céleste... » Et plus loin Jacques et Marion sont invités à aller apprendre l'amour dans les cloîtres chez les moines. C'est une pieuse méprise, aussi honnête que bizarre. Mais évidemment, du moment que les deux amours ne font qu'un, Voltaire en sapant dans les esprits l'amour divin, la foi religieuse, a corrompu aussi les amours purs des vierges et des puceaux. Cela ne

laisse pas pourtant d'enlever aux imprécations mussetiennes contre l'athéisme beaucoup de leur poids. Il n'aurait donc pas, sans cette erreur, d'autres plaintes à porter contre l'œuvre voltairienne? Avec le titan romantique Rolla n'a rien de commun absolument. Le titan souffre, mais ne se suicide jamais. « Il semble — dit un vieux jésuite — qu'un vrai mépris de la mort ne pourrait être fondé que sur le sentiment de sa propre inutilité. » Ce sentiment, Rolla le possède au plus haut degré et y succombe. A le posséder également, un titan ne serait plus titan. Il y a au fond du titanisme romantique occidental une conviction essentielle et fondamentale, un méliorisme constitutif : la vie qui se passe à subir des maux et des souffrances aussi épouvantables qu'immérités sert cependant à quelque chose, quelque misérable qu'elle soit. « Consolons-nous, pauvres victimes, un Dieu se fait avec nos pleurs. » Le but transcendant auquel notre douleur collabore nous est peut-être caché; mais en cette vie déjà la douleur nous confère une nouvelle dignité : « J'aime la majesté des souffrances humaines. » Les poètes titaniques ont forgé toute une théorie de l'honneur acheté au prix de la souffrance, tout un *mythe de la douleur sacro-sainte.*

3) Musset professe également ce mythe, mais voyons que sa présence chez lui n'est signe d'aucune propension proprement religieuse! Ce mythe n'a d'abord chez Musset qu'une existence passagère, n'étant pas une conviction philosophique ou religieuse, mais seulement l'idéalisation d'une souffrance très précise et passagère, elle aussi; il correspond aux échos du désastre amoureux de 1833 et il faut en chercher l'expression dans la première des *Nuits* (mai 1835, parabole du pélican), dans *la Lettre à Lamartine* (février 1836), dans *la Nuit d'octobre*, un peu partout dans *la Confession d'un enfant du siècle*. D'après ce mythe une sainteté est inhérente à la douleur; celle-ci a pour but de faire connaître l'homme à lui-même et de le faire se tourner vers Dieu, elle est une voie providentielle. Elle met l'homme en communication avec la vérité divine et compte aux yeux de Dieu pour un mérite. « Toi-même, Jésus, n'as-tu pas été homme? C'est la douleur qui t'a fait Dieu; c'est un instrument de supplice qui t'a servi à monter au ciel et qui t'a porté les bras ouverts au sein de ton père glorieux... » Ce mythe est-il chez Musset à la base

d'une renaissance religieuse? Nullement, car pour que la douleur confère une sainteté, donc une purification morale, pour qu'elle constitue un mérite moral, il faut encore qu'elle soit consentie, acceptée, subie de plein vouloir et surtout dans un esprit de pénitence et de repentir. Sans cela, elle n'est qu'un fait purement négatif, une perte d'énergies, un désaccord physico-psychique. La souffrance chez Musset n'a ni opéré un rajeunissement moral, ni éveillé un sentiment religieux endormi. Le nouvel équilibre de l'âme dont témoigne en 1841 *le Souvenir* n'est pas dû à une conviction religieuse restaurée, mais tout simplement à l'émoussement de la douleur par l'oubli : le mythe de la douleur sainte fait place à la théorie de la souffrance, devenue volupté dans le souvenir.

4) *L'Espoir en Dieu* est la dernière manifestation importante de Musset en matière religieuse. Le poète ne croit toujours pas encore : « Ma raison révoltée | Essaye en vain de croire... » Mais l'infini l'effraye : « Je me résigne donc... | Mes genoux fléchiront; je veux croire, et j'espère. » Mais si c'était là sacrifier ce que la vie peut donner de volupté pour un mirage? « Si vous m'avez trompé, me rendrez-vous la vie? Si vous m'avez dit vrai, m'ouvrirez-vous les cieux? » En somme, comme la raison ne peut prouver ni l'existence, ni la non-existence de Dieu (le poète commence par passer en revue une foule de philosophes, « sophistes impuissants »), Musset déplace le terrain de la discussion en faisant de la croyance une affaire d'utilité et il examine les avantages et les désavantages qu'il y a à croire ou à ne pas croire, à sacrifier cette vie terrestre à la promesse d'une vie ultérieure ou à ne pas le faire. Et ce n'est pas pour la première fois que ces considérations d'utilité en matière religieuse se font jour chez Musset; dans le deuxième chapitre de la *Confession* il pèse les ravages qu'a faits dans les classes pauvres l'extinction de la foi religieuse : la foi donnait au pauvre la patience et la résignation; l'ayant perdue, il demandera sa part du bonheur dès cette vie aux dépens des riches. Cette introduction du critère d'utilité dans un domaine où il n'a que faire nous fait penser aux études qu'a faites le professeur Leuba de ces étranges conversions qu'il soutient sincères, mais appelle « athées », et où — selon lui — n'entrent que des éléments pratiques;

tant que les hommes peuvent *se servir* de leur Dieu, dit-il en somme, ils s'inquiètent peu de savoir quel il est, et même s'il existe. Cet étrange pragmatisme mussetien, et non pas d'ailleurs seulement le sien, nous apparaît comme une contre-partie humaine de la cruelle conduite de la Providence qui refuse de donner à l'homme qui l'implore des signes de son existence, fait ainsi naître le doute, mais ne se montre pas. Désemparé, l'homme se met à réfléchir sur l'utilité de la foi, fait des paris pascaliens et essaye, somme toute, de rouler la Providence à son tour. Ce qui nous rappelle encore ce proverbe slave : « Le paysan russe est bête, mais il ne ferait qu'une bouchée du bon Dieu. » Il ne semble pas cependant qu'une pareille attitude spirituelle puisse être à la base d'un sentiment religieux bien profond. Un tel sentiment ne peut naître de rien.

Musset a débuté par un libertinage facétieux. Ce qui est venu ensuite : l'horreur de l'amour prostitué combinée d'une confusion psychologique, une souffrance profonde sans doute, mais qui se prêtait mal à être subie dans un esprit de pénitence chrétienne, des considérations sur l'utilité de la foi, tout cela a-t-il pu remplacer la première disposition d'esprit par une ferveur religieuse inconnue? Il semble acquis qu'il n'est pas utile de faire reposer sur une analyse de Musset l'étude de la religiosité et du titanisme romantiques en France. Musset a été plutôt un témoin qu'un acteur de ce titanisme et de cette pensée religieuse.

Le mérite de l'analyse masarykienne consiste en somme en ce qu'elle a jeté une vive lumière sur le côté moral de deux grands esprits poétiques du XIX^e^ siècle. C'est un mérite assez grand, surtout quand l'un de ces esprits s'appelle Goethe, pour qu'on lui en sache gré sans vouloir appliquer ses jugements à tout ce mouvement spirituel si complexe et si riche qu'avait été le titanisme romantique.

Václav Černy.

NOTES ET DOCUMENTS

RETOUR D'ITALIE
QUELQUES VERS PEU CONNUS DE MONTREUIL

En écrivant dans sa Satire VII, publiée en 1666,

On ne voit point mes vers, à l'envi de Montreuil,
Grossir impunément les feuillets d'un recueil,

Boileau ne songeait sans doute qu'à la centaine de pièces retrouvées par M. F. Lachèvre et signalées au tome II de sa *Bibliographie des recueils collectifs de poésies (1636-1661).*

Du *Recueil de divers rondeaux* (1639) aux *Poésies choisies de Messieurs Corneille, Benserade..., et plusieurs autres*, publiées par l'éditeur Charles de Sercy en cinq parties (1653-1660), Montreuil éparpilla cent trois pièces, dont il ne reproduisit que quatre-vingts dans

LES || OEVVRES || DE MONSIEVR || DE MONTREVIL.|| [Grand fleuron] || A PARIS, || Chez Thomas Iolly, au Palais,|| dans la Salle des Merciers, au coin de la || Gallerie des Prisonniers, à la Palme, || & aux Armes d'Hollande, || M. DC. LXVI. || *AVEC PRIVILEGE DV ROY.*

Le livre fut « achevé d'imprimer pour la premiere fois le premier iour d'Auril 1666 », et fut réimprimé en 1671, 1679 et 1680.

La quatrième des *Poesies* de 1666, p. 441, y est intitulée

Pour une femme qui sçavoit peindre. Stances.

M. Lachèvre nous apprend que ces quatre stances se lisaient, en 1658, dans la quatrième partie du recueil de Sercy, sous ce titre :

A une fille qui sçavoit peindre. Stances.

M. O. Uzanne, publiant en 1878 un choix de *Poésies de M. de Montreuil*, d'après l'édition de 1671, a reproduit nos stances avec le titre :

STANCES *Pour une Dame qui sçavoit peindre.*

Mais personne ne s'est encore avisé que Montreuil, ami des voyages, ainsi que ses frères (l'un d'eux fut résident en Écosse vers 1645), a pu égarer hors de France quelques enfants de sa facile Muse.

L'exemplaire des *Œuvres* de 1666 que nous avons sous les yeux fut acquis, il y a quelques années, dans une vente aux enchères faite à Florence. La bibliothèque italienne qui le renfermait était fort riche en recueils poétiques italiens, dont plusieurs l'ont suivi en France, et, entre autres, se trouvaient les

POESIE || *DE'SIGNORI* || ACCADEMICI FANTASTICI || DI ROMA || *In Roma 1637* || *con licenza de'Superiori* || *Raccolte, e Stampate dal Grignano.*

Cinquante et un poètes ont collaboré à ce recueil de pièces de différents mètres sur des sujets fort divers, depuis des sonnets à N.-D.-du-Rosaire, à S. Luc ou à S. Thomas d'Aquin, une longue pièce sur le Désespoir de Juda, jusqu'à des sonnets sur une belle Morisque, ou sur la ferrure en or du cheval du duc de Créqui, en passant par les pièces de circonstance : baptêmes ou enterrements, et les poésies sur des sujets philosophiques et moraux.

Le possesseur de ces deux volumes est de ceux qui lisent les livres qu'ils achètent : quel ne fut pas son étonnement de trouver, dans le recueil italien, cinq pages (200-204) imprimées fort incorrectement, mais en français ! et intitulées

De Monsieur
DE MONTEREVL.

Ces cinq pages renferment 94 vers en trois pièces qui sont bien de Mathieu de Montreuil : la première n'est autre, en effet, que les stances mentionnées plus haut, mais sous un texte plus précis, encore qu'assez énigmatique, et avec un texte quelque peu différent, le poète s'étant cru obligé de modifier en 1666 (peut-être même dès 1658) son texte de 1637.

Sur les table[a]ux de fleurs de
Mad. A. D. B.

Dorise dont les yeux rendent les miens contens,
Dont l'adorable main fait naistre des printemps,
Flore ne t'est point comparable.
Sa saison par de dures loix
Et par un sort peu favorable
Ne dure jamais que trois mois.
Mais le printemps qui naist de ta main sans seconde
Ne doit trouver sa fin que dans la fin du monde.

Ces perles des jardins, ces petis yeux d'amour,
Ces roses, et ces lis trouvent au mesme jour
Et le trepas, et la naissance.
Mais les fleurs que produit ta main
Ne sentent point la violence
Qu'apporte ce sort inhumain,
Et le temps dont l'abort gaste les belles choses
Respectera tousjours, et tes lis, et tes roses.

Sur ce bois animé par ton sçavant peinceau,
Ta main qui ne fait rien que d'aimable, et de beau
A sceu tracer des fleurs si belles,
Que le plus adroit des humains
Les prenant pour des naturelles
Y pourroit bien jetter les mains,
Et que l'art qui paroist en ta belle peinture
Pouroit mesme tromper les yeux de la nature.

Ma Dorise il est vray je demeure arreté
Voiant dans ce tableau qu'une froide beauté,
Insensible aux trais de la flame,
Fait pousser des fruits, et des fleurs :
Qu'elle les habille d'une ame
De mille diverses couleurs,
Et qu'une main de neige en mesme temps nous donne
Les bouquets du printemps, et les fruits de l'automne.

Le même recueil renferme, à la p. 31, une *Canzonetta* de Anton Francesco Tempestino, « Fiori ritratti da bella Donna, e celebrati in versi dal Signor Monterel » (*sic*), mais le nom de l'artiste nous demeure inconnu.

Les deux autres pièces n'ajouteront rien au renom de Montreuil, si elles grossissent de quelques vers son bagage poétique :

La Ressemblance

Sonnet

A Monsieur le Comte de La Monta.

Ne fai point de rapport, Conte chery des Cieux,
Des trais de mon visage, aux attrais de ma Dame,
D'un malheureux amant, à celle qui l'enflame,
D'un mortel, à l'objet qui fait aimer les dieux.

Mais s'il est vray qu'Amour, ce Peintre industrieux,
Empruntant de Cloris un Pinceau tout de flame,
De sa divine main a tracé dans mon ame
Les graces de sa bouche, et le feu de ses yeux,

Sans chercher sur mon front les beautés que j'adore,

Sans faire de la nuit un tableau de l'Aurore,
Et vouloir égaler le Captif au vainqueur,

Pour veoir de tous les trais qui la rendent si belle
La peinture sçavante, et l'Image fidelle,
Laisse là mon visage, et regarde mon Cœur.

Le comte de La Monta, à qui est adressé ce sonnet, ne paraît pas avoir laissé des traces bien notables de son existence. Il n'en est pas de même de la cantatrice à qui sont adressés les derniers vers de Montreuil :

Pour la Seignora
LEONORA BASILE.

Syrene de la mer d'Amour
Dont les airs emportent la Cour
Dans un volontaire naufrage,
Bel arbitre de nostre sort,
Qui t'a donné cet avantage
De plaire en nous donnant la mort?

Tes regards, ta voix et tes mains
Dont à la perte des humains
Le pouvoir injuste s'assemble,
Sans faire accuser ta rigueur,
Ont appris à blecer ensemble
L'oreille, les yeux et le cœur.

Le son si doux et si charmant
Nous conduit mesme au monument,
Quant il sort de ta belle bouche,
Et ta main faict de toutes parts,
A chasque corde qu'elle touche,
Voler dessus nous mille dars.

Tantost tes accens pleins d'appas,
De l'amour que tu ne sens pas,
Disent les immortelles flames,
Et par tes chants delicieux,
Tu sçais faire entrer dans nos ames
Celuy qui n'est que dans tes yeux.

Tantost tu feins les sons puissans
Dont Mars s'empare de nos sens
Quand il veut laisser son tonnerre.
Et, sçavante en l'art de charmer,
Avecque les airs de la guerre
Tu portes nos cœurs à t'aimer.

Souvent arrestant les Zephirs

Par tes agreables soupirs,
Tu mets tant d'appas à la plainte
Que, privés de la liberté,
Ce que tu ne fais que par feinte,
Nous le faisons en verité.

En fin, par les divins efforts
De tes dous et cruels accords
Tu tiens l'ame comme ravie
Et ne laisses dans ce malheur
Aucun sentiment de la vie
Que par celuy de la douleur.

Ainsi dit Tircis, quand sa voix
De quatre heros à la fois
Triumphant avec insolence,
Ses chants, à qui tout est soumis,
Firent plus de mal à la France
Que n'ont fait tous nos ennemis.

Dans le même recueil, Giovan Martino Longo écrit un madrigal, « Per la Signora Leonora Basile, musica celebre ». Les dictionnaires biographiques nous apprennent le véritable nom de cette cantatrice : Leonora Baroni ; elle se fit tellement remarquer par son chant qu'on publia en 1636, à Rome, les *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni* (ne s'y trouverait-il pas des vers français?).

Leonora était fille de Muzio Baroni et d'Adrienne Basile, célèbre par sa beauté, son talent poétique et musical, louée par Marino au 7e chant de son *Adone*, stance 8, et qui reçut d'une foule de poètes des hommages réunis en un volume, publié en 1623 sous le titre de *Teatro della gloria d'Adriana*.

L'aïeul de Leonora, mort vers 1637, fut Jean-Baptiste Basile, poète de quelque mérite, dont les *Opere poetiche* furent imprimées à Mantoue en 1613, mais qui n'est plus guère connu de nos jours que par son livre, *Lo Cunto de li Cunti*, réédité en 1891 par M. Benedetto Croce.

Ne nous séparons point des *Accademici Fantastici*, sans révéler leurs noms, illustres ou inconnus. Ce sont :

*Acchillini, Claudio.
*Balducci, Francesco.
Barbazza, conte Andrea.
Benetti, Benedetto.
Benetti, Francesco.
*Bruni, Antonio.
Carducci, Francesco.
Caroli, Gio. Battista.
Ceuli, Tiberio.
Cittadonio, Paolo.
Confidati, Alfonso.
Evangelista, Bernardo.
Fabri, Alberto.
Ferretti, Giuseppe.

Garopoli, Girolamo.
Giobbe, Gio. Battista.
Goffredi, Gio. Antonio.
Guglielmi, Giacomo.
Lamanna, Girolamo.
Longo, Giovan Martino.
Lunghi, Martino.
Malvasia, fra Bonaventura.
Marino, Gabriel.
Marini, Stefano.
Massucci, Francesco.
*Materdona, Gio. Francesco Maia.
Mazzei, Decio.
*Michiele, Pietro.
Montereul, monsieur de.
Panimolle, Cesare.
Pannini, Pietro.
Paoli, Pier Francesco.
Patriarchi, Virginio.
Piacenza, Gio. Battista.
Picarelli, Marco.
Prosperi, Lodovico.
Ricci, Napoleone.
Rigogli, Benedetto.
Rossi, Gio. Maria de'.
Salzilli, Giovanni.
Santacroce, Scipione.
Savarelli, Vincenzo Maria.
Scoppa, Claudio.
Spada, Carlo.
Strozzi, Niccolo.
Tempestino, Anton Francesco.
*Testi, Fulvio.
Tosi, Clemente.
Valentini, Giulio Cesare.
Vellori, Viviano.
Venturelli, Vittorio.

Les noms précédés d'un astérisque sont ceux des poètes qui ont vu leurs *Opere poetiche* réunies en volumes : peut-être, en les feuilletant, y trouverait-on quelque autre poésie de « Monsieur de Montereul ».

Hugues VAGANAY.

DEUX LETTRES INÉDITES DE WINCKELMANN A WILKES

Tandis qu'il voyageait en Italie pendant les premiers mois de 1765 pour oublier les mésaventures politiques qui l'avaient chassé de sa patrie, John Wilkes fit la connaissance à Rome de l'archéologue allemand Johann-Joachim Winckelmann, qui venait de publier l'année précédente sa fameuse *Histoire de l'art chez les Anciens*[1]. Quelques lignes éparses dans la Correspondance de Winckelmann font allusion à cette rencontre[2], mais l'extrême cordialité des

1. *Geschichte der Kunst des Altherthums.* Dresde, 1764, 2 vol. in-8°.
2. Winckelmann, *Lettres familières.* Amsterdam, 1781, 2 vol. in-8°, I, 155, 243, 245.

relations qui se nouèrent entre les deux hommes se manifeste beaucoup plus nettement dans deux lettres de Winckelmann, conservées au British Museum parmi les papiers du fond Wilkes (Additional Manuscripts, 30877, fol. 37 ; 30869, fol. 146), qui n'ont pas, à notre connaissance, été publiées jusqu'ici[1]. Outre l'intérêt psychologique que leur donnent les effusions de l'enthousiaste archéologue, elles ont aussi quelque valeur documentaire à cause des indications relatives à la traduction et à la diffusion de plusieurs ouvrages de Winckelmann. Nous les reproduisons ici en respectant fidèlement la syntaxe et l'orthographe capricieuses de l'original.

G. Bonno.

I

Rome, ce 22 févr. 1765.

Monsieur,

Je suis empressé de savoir si mes vœux que j'ai fait pour vous ont été agréés du Ciel si non pas par rapport au beau tems, au moins en ce qui regarde les autres accidens sinistres dont le Voyage de Naples est presque toujours accompagné. Je vous prie, Monsieur, de m'en donner part, pour mon repos.

Voici une lettre pour M. le Marquis Galliani[2], dont le moindre éloge est celui du meilleur Traducteur et Commentateur de Vitruve : vous lui trouverés ce gout raffiné, ce discernement exquis, et ce savoir bien digéré et approfondi que j'ai toujours admiré en lui. Je suis persuadé qu'il me saura gré de lui avoir procuré l'avantage de votre connoissance, lui qui en saura estimer toute la valeur, autant que je me vante de le faire.

A Vous, Monsieur, étant accoutumé d'entendre ces mêmes expressions des personnes qui vous connoissent, je ne dois répéter que je me sens un peu de vanité de l'acquisition que

1. Absentes de toutes les éditions des *Œuvres complètes* de Winckelmann, elles ne se trouvent pas non plus dans les diverses éditions séparées de sa correspondance : *Lettres familières*. Amsterdam, 1781 ; *Recueil de lettres de M. Winckelmann*. Paris, 1784 ; *Aus Joh. Joac. Winckelmanns Briefen*. Berlin, 1913.

2. Bernardo Galiani, frère du spirituel abbé, et auteur de l'*Architettura di M. Vitruvio Pollione, colla traduzione italiana e comento del Marchese B. G.* Naples, 1758.

je crois avoir fait en votre personne ; daignés agréer un cœur sensible à l'amitié que je vous offre. Une longue solitude, où je restois abandonné à moi-même, m'a donné moyen d'étudier cette vertu, dont tout le monde parle sans l'avoir connu ; je l'ai étudié, comme l'on doit étudier une science, et l'amitié me tient lieu de l'amour, c'est à dire elle devient passionée, délicate, et croît comme l'amour étant loin de l'objet à qui je me suis dédié.

Je me suis enhardi à vous faire cette déclaration, sachant que souvent la liberté a été anciennement produite par l'amitié, témoin Aristogiton et son ami chés les Athéniens et Menalippus et son ami chés les Syracusains. Moi je ne suis pas habilité par la naissance de participer de l'une dans toute son étendue, mais vous me pouvés communiquer l'autre, et ayant connu le défenseur de la liberté, je veux, ce qui dépend de moi, devenir son ami.

Je baise les belles mains à Mad[le] Corradini [1], et vous ne refuserés point, Monsieur, je crois, de les baiser de ma part. Je vous felicite de sa compagnie par rapport à sa beauté et à son esprit ; je regrette que votre départ m'ait privé du moyen de lui faire voir mon attention pour sa personne.

Mes complimens a M. Rosa [2]. Je lui mande la lettre telle que je l'ai reçu de la poste. La voyant déchiré je m'en plaignis à mon Maitre [3], mais on me dit qu'on ouvre toutes les lettres qui sont volumineuses par un coin, pour voir combien il y en a d'autres, pour les taxer.

Je suis avec un entier devouement

Monsieur

Votre très humble, très obéissant
et très dévoué serviteur

WINCKELMANN

au Palais Albani.

1. Gertrude Maria Corradini, ancienne danseuse de ballet à Venise, avait connu Wilkes à Paris en 1764, était devenue sa maîtresse et l'avait accompagné en Italie.

2. Compagnon de voyage de Wilkes pendant une partie de son séjour en Italie.

3. Le cardinal Alexandre Albani, dont Winckelmann était le bibliothécaire.

II

Rome, ce 22 juillet 1767[1].

Dieu veuille combler de mille prospérités l'apôtre de la liberté ! Quelle est ma consolation de voir, pour ainsi dire, renaître le commerce étroitement lié à Rome dans un instant par l'harmonie des ames. Monsieur ! vous me renouvellés les plus raisonables momens de ma vie, des momens trop passagers, et même interrompus par des visites importunes, mais qui m'ont rendu glorieux de moi-même, y ayant sçu gagner votre amitié. Je plains mon sort qui m'a privé du plaisir de vous promener sur toutes les traces du terrain, ou nacquit le prototype de la liberté dont vous défendés la copie. Ces traces semblent être encore fécondées de son ancien germe, lequel avec l'aide de l'imagination anime un cœur bien né : car a Rome il y a beaucoup qui commandent et personne n'obeit ; et pour moi j'y respire une liberté que je n'aurois pas pu trouver ailleurs. Voyés ou la moindre pensée de la liberté me transporte, au lieu de vous témoigner combien je suis pénétré des expressions dont vous me comblés.

Je vous rends les plus vives remerciemens de l'intérêt que vous prenés à la réussite de mon ouvrage[2], lequel peut-être ne démentira pas l'idée que le Public en a conçu. L'ayant fait imprimer à mes dépens, je le vends aussi, et je souhaiterois de n'avoir pas besoin de passer par les mains des Libraires. Je pourrois proposer M. Guys[3], negotiant connu de Marseille et mon ami, dont je suis persuadé qu'il se chargera volontiers à depecher des exemplaires à Paris, et il aura soin du paiement. Il y aura aussi assurément parmi les amateurs et vos amis quelqu'un qui ait de la correspondence avec M. Melon, secré-

1. A cette époque Wilkes était encore à Paris, ayant vainement essayé de négocier avec les ministres whigs Rockingham et Grafton pour obtenir sa grâce et rentrer dans sa patrie.

2. *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati da Giov. W.* Rome, 1767, 2 vol., fol.

3. Pierre-Augustin Guys, négociant lettré, voyageur et polygraphe, auteur d'un *Voyage littéraire de la Grèce*. Paris, 1771. Il avait fait connaissance avec Winckelmann pendant un de ses nombreux voyages en Italie (cf. Winckelmann, Lettre à Storch, 7 mars 1767).

taire de l'ambassade du Roi a Rome, lequel, pour me faire plaisir, servira l'un et les autres. Je m'y remets à vous, Monsieur !

La personne dont vous parlés [1], en partant de Naples, n'aura pas prise la route de Rome, et je n'en ai eu aucune nouvelle. Elle étoit de la nature faite pour en être épris, mais ses emportemens au moment de partir la découvrirent. Avec tout cela, détachée de soi-même, si elle auroit été un peu plus discrète dans ses caprices et dépenses, le morceau étoit friand, et la folie étoit pardonable.

Vous me faites espérer votre histoire d'Angleterre [2], et moi je me flatte avec l'espérance d'en lire une partie imprimée et l'autre écrite de votre main, et si vous me confiés les anecdotes de votre vie j'en prendrai les éclaircissemens de son auteur même. Cela se fera à Paris, et si vous le permettés au bois de Boulogne. Car ayant destiné de revoir ma patrie après douze ans d'absence, je ne suis pas loin de faire une excursion jusqu'à Paris, pour vous embrasser ; le voyage est fixé au printems prochain [3]. Je conte d'aller à Naples à la fin de l'été, par où j'attens vos ordres.

Je vous prie de faire mes très-humbles respects a Mad[le] votre fille [4], à la santé de laquelle nous avons fait souvent des libations, et de me conter toujours parmi vos plus zélés amis, etant de cœur et d'ame

Tout a vous

WINCKELMANN

Les billets de mon voyage ont été envoyé à M. l'abbé Barthélemy [5], Garde du Cabinet du Roi, a M. Mariette [6] et a

1. La Corradini, ancienne maîtresse de Wilkes, qui avait rompu avec elle en mai 1765 (cf. H. Bleackley, *Life of Wilkes*, p. 171).

2. Ces lignes montrent qu'en 1767 Wilkes songeait encore à ce projet d'ouvrage historique, formé à l'époque de son départ pour l'Italie à la fin de 1764, mais qui ne fut jamais exécuté.

3. Winckelmann fit, en effet, un voyage en Allemagne en 1768.

4. Mary Wilkes, alors âgée de dix-sept ans.

5. L'auteur du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* devait rédiger plus tard un rapport sur la traduction française des œuvres de Winckelmann par Huber. Paris, 1790-1794, 3 vol. in-4°.

6. Le fameux amateur et collectionneur, Jean-Pierre Mariette (1694-1774), auteur de plusieurs ouvrages sur les beaux-arts.

M. Desmarest[1], Intendant des Manufactures ; mais celui-ci se trouve en campagne au Limosin chés le Duc de la Rochefoucault, et n'aura pu enroller des amateurs.

Je me souviens de vous avoir parlé dans ma dernière d'une nouvelle édition et augmenté plus d'un tiers de mon *Histoire de l'Art*[2], dont je suis occupé à présent, laquelle doit servir en meme tems à la faire traduire en anglois puisque la traduction françoise ne vaut pas un sou[3]. Celui qui s'y est engagé en est capable, ayant déjà traduit deux autres de mes ouvrages, celui de l'*Imitation des Anciens dans la Sculpture et dans la Peinture*, et un *Traité sur la capacité du sentiment du Beau dans l'Art*[4]. En meme tems je prépare des materiaux pour un Troisième Tome des Monumens[5] ; mais il y faudra des années.

A John Wilkes dans la rue des Saints pères Paris.

UN ÉPISODE DE LA VIE DE BECKFORD

On a signalé ici même le livre que M. John Oliver a consacré à William Beckford, cet Anglais étonnant qui conquit l'immortalité en écrivant d'un seul jet, en français, son *Vathek*. Beckford est resté, dans le monde des lettres, le créateur « unius libri ». Mais ce chef-d'œuvre unique passionne encore aujourd'hui ; il a influencé

1. Nicolas Desmarest (1725-1815), collaborateur de l'*Encyclopédie*, auteur de nombreux mémoires scientifiques et techniques.

2. Cette édition augmentée ne fut publiée qu'en 1776, après la mort de l'auteur, par les soins de F. J. Riedel. Vienne, 2 vol. in-4°.

3. Il s'agit de la première traduction française par Sellius, retouchée par Robert. Amsterdam, 1766, 2 vol. in-8°.

4. Le peintre zurichois Johann Heinrich Fuessli (1741-1825), surtout connu par ses éditions illustrées de Milton et de Shakespeare, avait publié, à Londres, en 1765, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks; with instructions for the connoisseur, and an Essay on Grace in works of art, translated from the German of the abbé Winckelmann*. Le projet de traduction dont Winckelmann parle ici ne fut pas réalisé; la première traduction complète en anglais de son *Histoire de l'Art* fut celle de l'Américain G. H. Lodge. Boston, 1849, in-8°.

5. *Monumenti antichi...* Rome, 1767. Le troisième tome annoncé ici par l'auteur n'a pas été publié, mais les matériaux rassemblés pour sa préparation ont été incorporés à la deuxième édition des *Monumenti* publiée à Rome en 1821.

Balzac[1] et transporté d'enthousiasme St. Mallarmé ; il a trouvé de nouveaux lecteurs dans les plus récents publics des deux mondes.

Beckford lui-même, nabab fabuleux qui avait promené sa fantaisie à travers l'Europe, qui, dès 1784, avait prédit la Révolution française, avait chanté des duos avec le divin Pacchierotti et inspiré un romantique amour à sa cousine, première femme de Lord Hamilton, qui avait construit des châteaux plus somptueux que ceux des *Mille et une Nuits* et qui ne connut jamais les bornes de son imagination, a trouvé dans la personne de M. Oliver un biographe intelligent, averti et fort bien renseigné.

Nous apportons ici un document qui projette une lumière nouvelle sur l'auteur de *Vathek* et sur un épisode important de son existence.

En 1793, quoique la guerre fût déjà déclarée à l'Angleterre, Beckford se trouvait à Paris. En réponse aux reproches d'un ami, il lui écrit en Suisse, le 3 mai 1793[2], et lui dit entre autres choses :

Mon cher ami... vous pouvez vous imaginer l'effet que vos lettres ont produit sur moi et combien je dois me sentir mal à mon aise de me trouver encore en France. Cependant, ma conscience ne peut pas s'alarmer, et quand je pense à la justice et aux lois de l'Angleterre j'ai l'âme à l'aise. On ne saurait trouver dans tout Paris un seul bout de papier de mon écriture où fût étalée une opinion politique quelconque. C'est pourquoi je ne pourrais être accusé de trahison pour ma correspondance (traiterous correspondence). Jamais je n'ai aidé ou donné assistance aux ennemis de l'Angleterre. Quant au fait d'être resté ici, on ne peut me le reprocher, car ce ne fut que bien malgré moi... [il explique ensuite les démarches qu'il a dû faire pour obtenir son passeport].

Nous voyons ici une certaine appréhension de la part de Beckford, qui craint de se voir accusé. De quoi donc pouvait-il se sentir coupable envers son gouvernement? Sans doute a-t-il peur d'être soupçonné de sympathies révolutionnaires.

Or, nous lisons ceci dans une des innombrables brochures publiées pendant la Révolution et intitulée, non sans longueur, *Rapport fait par Junius Dupérou, au nom de la Commission chargée de recueillir*

1. Cf. F. Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, p. 29; St. Mallarmé, éd. de *Vathek* (1876), préface.
2. La lettre est publiée à la p. 216 du livre de M. Oliver.

les faits et dénonciations contre Leymerie, Médecin, qui ont déterminé l'Assemblée générale, et la Société Populaire de la Section de Brutus, à lui retirer leur confiance, et à lui interdire l'entrée de leurs séances[1] :

Chassé de la Société populaire, Leymerie[2] l'a dénoncée tout entière... Il dirige ses traits calomnieux contre les patriotes les plus prononcés, les républicains les plus respectables... Il ose, par exemple, inculper Chardin, le brave Chardin... il l'accuse et dit : que Chardin est un intrigant ; qu'il est dans l'intention de se faire nommer chef de légion, pour parvenir dans la suite au grade de chef de division dans les Armées · qu'il est un banqueroutier, et le bibliothécaire d'un riche Anglais, et il finit par dire qu'un tel homme ne peut pas être un bon patriote, un républicain bien prononcé. Citoyens... je vais répondre à ces inculpations mensongères... (pp. 10-11).

... Leymerie reproche en dernier lieu à Chardin d'être bibliothécaire d'un riche Anglais. Ce fait est encore de toute fausseté. La bibliothèque que Chardin possède lui appartenait longtemps avant la Révolution ; il a fait à la vérité la connaissance d'un Anglais, nommé Beckford[3], mais cet Anglais était généralement estimé pour ses principes révolutionnaires. Dès le commencement de la Révolution, il rechercha par amour pour les sciences la connaissance de Chardin. Inspiré par l'amour de la Liberté, il voulut par la suite acheter un Domaine national, afin de se fixer entièrement en France, mais, n'en ayant pas trouvé à sa fantaisie, il fut forcé, par une fatalité de circonstances, de retourner en Angleterre. Il partit, accompagné des regrets des sans-culottes et de l'estime des autorités constituées de Paris[4].

1. De l'impr. la Section de Brutus, rue Saint-Fiacre, n° 2. Extrait du procès-verbal de l'Assemblée générale, du 30 brumaire An II de la République française, une et indivisible. In-8°, 16 p. Bibl. nat., Lb^{40} 1753.

2. On trouve le nom de ce médecin Leymerie, en 1800, sur la liste des mouchards de la police de Fouché. Ce Leymerie qui, au temps de la Terreur, dénonçait aux Jacobins sa section et demandait qu'une guillotine fût dressée en permanence dans son sein, devait finir misérablement, englobé dans le décret des déportations, après le 3 nivôse.

3. Dupérou écrit : Becfort.

4. Santerre, avant son départ pour la Vendée, le présenta au Conseil général de la Commune. Destournelles lui donna le baiser fraternel (pp. 12-13).

Rappelons brièvement que c'est grâce à Chardin que Beckford put quitter la France sans être inquiété par le Comité de Salut public. Chardin lui-même fut arrêté après le départ de Beckford.

L'orateur qui fait ici l'éloge de Beckford révolutionnaire est un certain Junius (né Louis-Charles-Joseph) Dupérou, personnage étrange, un de ceux qui apparaissent à la surface pendant les temps troubles. Dupérou, tour à tour étudiant à l'Université d'Heidelberg, orateur révolutionnaire et président de la Section jacobine de Brutus, ami de Couthon, organisateur d'espionnage des armées ennemies dans les départements du Rhin, dénonciateur de Custine, arrêté lui-même comme hébertiste, sauvé par le 9 Thermidor, mal noté par ses chefs au ministère de la Guerre sous le Consulat (« famille détestable »), passé au service des Bourbons en 1799, chef de la contre-police royaliste en 1800, arrêté de nouveau par Fouché et enfermé au Temple, libéré et entré comme avocat au barreau de Grenoble en 1802, capitaine de la garde nationale, nommé chevalier de la Légion d'honneur le 21 juin 1816, était encore vivant, respecté et riche après le coup d'État de Napoléon III. Ces étonnantes vicissitudes d'une carrière douteuse nous ont été retracées pas à pas par M. Ernest d'Hauterive en un livre intéressant[1], signalé à l'attention des lecteurs dans le *Figaro* du 5 décembre 1931.

Mais ce n'est pas tant la dénonciation de Beckford par un mouchard et sa défense par un autre qui nous intéressent ici. Les faits cités par Junius Dupérou : la présentation de Beckford au Conseil général de la Commune par Santerre, l'accolade fraternelle qui lui fut donnée par Destournelles, ont dû être de notoriété publique. Quelle part de sincérité y apportait Beckford? Cet original multimillionnaire, « le plus riche fils d'Angleterre[2] », fut-il vraiment entraîné par le mouvement révolutionnaire? On serait presque tenté de le croire. Ses titres, ses richesses n'ont pas dû l'arrêter beaucoup. N'a-t-on pas vu un authentique comte russe, Paul Stroganoff, possesseur de milliers de serfs, devenir jacobin enragé? Dans ce cas-là, quand le vent a tourné et une « fatalité de circonstances[3] » a obligé

1. *La Contre-police royaliste en 1800.* Paris, Perrin, 1932. M. d'Hauterive conserve quelques doutes quant à l'orthographe du nom de son héros : Dupérou ou Duperron (voir p. 31, note). Ce n'est qu'un cachet imprimé du père de Junius-Louis, Charles-François, commissaire à la guerre de Strasbourg, qui le décide à écrire Dupérou. La brochure que nous venons de citer, ainsi que quelques autres discours (dans le Temple de la Raison, etc.) conservés à la Bibliothèque nationale lèvent tous les doutes à ce sujet. Le nom est imprimé avec un *u* à la fin et un seul *r* dans le corps du mot.

2. Byron, *Childe Harold.*

3. Son ami lui avait écrit, dans l'intention que sa lettre fût montrée aux au-

Beckford à partir, nous comprendrons parfaitement les explications et les excuses qu'il donne à son ami. D'autre part, si Beckford était obligé de montrer patte blanche aux farouches terroristes de Paris pour obtenir plus facilement l'autorisation de s'en aller[1] et s'il a pu conquérir sans peine l'estime générale pour ses « principes révolutionnaires », il n'avait aucun moyen de prouver à la soupçonneuse police britannique que tout cela n'a été qu'un jeu pour induire en erreur ses trop crédules amis : Santerre, Destournelles, Junius Dupérou... Ce dernier fut-il dupe? Son style enflé, les regrets des sans-culottes accompagnant Beckford (qui ne savait voyager qu'avec une suite de huit domestiques dont un chef et trois valets de pied), ne nous font pas oublier une fine remarque qu'on ne saurait assez apprécier. Inspiré par l'amour de la Liberté, l'ami des sans-culottes Beckford veut se fixer en France et cherche à acheter un domaine national ; mais il n'en trouve pas « *à sa fantaisie...* » et retourne en Angleterre.

Tout Beckford est là, dans cette remarque de Dupérou. Le satrape de Fonthill, l'homme le plus fantasque du siècle, le bâtisseur de chimères dans son livre et de châteaux dans la vie, l'imaginatif qui « pouvait revêtir son rêve de la précision qu'il aimait à trouver dans l'irréel[2] », tient dans cette remarque de l'orateur des clubs jacobins. C'était un fin limier, ce Junius Dupérou. Ne nous étonnons donc plus de ses succès oratoires et autres au barreau de Grenoble, où il échoua après tant d'avatars.

Grégoire Morgulis.

NOTE SUR STENDHAL ET VALLE-INCLAN

On a déjà signalé quelques points de contact entre l'œuvre de Valle-Inclán et celles de Casanova, P. Mérimée, Barbey d'Aurevilly et d'Annunzio, soit avec sérénité[3], soit dans un esprit plutôt malveillant[4]. A cette dette contractée par le magnifique seigneur

torités révolutionnaires, que la fortune de Beckford courait les plus grands risques du fait de la prolongation de son séjour à Paris.

1. M. Oliver n'a pas trouvé trace de cette autorisation. Par contre, la légende établie dit que ce fut Chardin qui aida Beckford à passer la frontière clandestinement et sous un faux nom.

2. Cf. M. May, *la Jeunesse de William Beckford,* p. 296.

3. Voir Chaumié, *D. Ramón del Valle-Inclan* (*Mercure de France*, 1914); Solalinde, *Prosper Mérimée y Valle-Inclán* (*Revista Filologia española*, 1919).

4. J. Casares, *Crítica profana.* Madrid, 1916.

des lettres qu'est Don Ramón María del Valle-Inclán[1], peut-être faut-il en ajouter une nouvelle envers Stendhal[2].

Il peut sembler paradoxal de rapprocher ces deux écrivains, l'un, tout épris de musique et d'harmonie ; l'autre, amoureux d'un style sec, âpre et rugueux[3] ; l'un, par le titre même de ses premiers livres — *Sonates* — trahissant son goût pour une phrase cadencée et rythmée ; l'autre, admirateur de la langue du Code civil. Leurs livres semblent aussi difficilement comparables. Ceux de Stendhal sont lourds de pensées, de réflexions et de considérations historiques, politiques ou morales, d'idées qui se cherchent, vont se complétant, s'enrichissant — et parfois s'opposent — sans nul souci d'esthétique externe : « des dissertations pleines de faits... du *jus de faits*[4] ». Ceux de Valle-Inclán sont libérés de graves méditations et de problèmes philosophiques. Ils suggèrent des scènes poétiques, pleines de volupté et de grâce, qui se déroulent dans des villes mortes, des palais silencieux, des jardins versaillesques et enchantés. Ou bien ils décrivent des drames, sauvages et barbares, dans des manoirs tragiques. Ceux de Stendhal déconcertèrent les contemporains, sauf le « happy few » : ne devaient-ils pas plaire seulement aux hommes de 1880 ou de 1935 en qui Beyle mettait son espoir de gloire[5]? Ceux de Valle-Inclán — certains du moins — ont séduit le public dès leur apparition et ont ensorcelé sa sensibilité.

Pourtant, les deux hommes ne se sont pas si éloignés l'un de l'autre qu'il pourrait le sembler en opposant leurs œuvres. Tous deux ne sont pas ennemis de « choquer » les lecteurs trop sages ou trop raisonnables[6] qui n'ont point part à leurs jeux. Tous deux pro-

1. S. de Madariaga, *Semblanzas literarias contemporáneas*, commente ce nom magnifique qui forme un « hendécasyllabe héroïque d'allure moderne », p. 190-191.

2. Lui-même s'est livré à un grand « travail d'adaptation » (Martino, *Stendhal*. Paris, 1914, p. 329).

3. « Je demande pardon pour le parler bref et en quelque sorte tranchant », *Promenades dans Rome*. Calmann-Lévy, 1898, t. I, p. 137.

4. Cité par Martino, *Stendhal*, p. 319.

5. « Je vois dans mes livres autant de billets de loterie... La postérité, en oubliant les uns et en réimprimant les autres, déclarera les billets gagnants. » Stendhal s'attachera à cette idée d'une loterie ; mais il en reculait fort loin le tirage ; tantôt il le plaçait vers 1880, cent ans environ après sa naissance ; tantôt vers 1935, un siècle après sa *Vie d'Henri Brulard*. P. Martino, *Stendhal*, p. 299.

6. Ou « convenables », pour emprunter ce mot à Stendhal : « Le convenable est le grand malheur du XIX^e siècle », *Promenades dans Rome*, t. I, p. 84.

fessent une originalité de vie extérieure qui surprend. Tous deux se rejoignent dans le même libéralisme politique et la même impiété, le même élan de vie qui ne s'embarrasse pas de préjugés élémentaires. « Ils sont les houzards de la liberté ; ils sont toujours au feu[1]. » C'est pour cela qu'il nous est apparu possible de comparer le marquis de Bradomín, jeune et ardent, cynique et amoureux, à Julien Sorel et à Fabrice del Dongo.

Les aventures de jeunesse du marquis de Bradomín nous sont rapportées dans la *Sonate du Printemps*. C'est, on se le rappelle, la sonate italienne (celle d'été étant la mexicaine ; celle d'automne, la galicienne ; celle d'hiver, la carliste). Elle se déroule à Ligure, l'imaginaire Ligure, dans le palais et les jardins — surtout les jardins — de la princesse Gaetani : cité endormie, noble demeure où règnent l'ennui et la mélancolie. Les visiteuses de la noble dame se content les histoires de leur jeunesse et raniment « les souvenirs des guerres de Bonaparte[2] ». Atmosphère dévote aussi : un prélat qui se meurt, entouré de ses familiers ; son enterrement, avec toute la pompe ecclésiastique et les innombrables séminaristes ; une procession où l'on porte les statues en carton, qui sont le triomphe de Polonio, le majordome de la princesse Gaetani. Il n'est pas question ici de religion intérieure, mais de « cléricalisme ».

L'idée de ce décor italien a pu être inspirée à Valle-Inclán par la peinture de Milan, dans la *Chartreuse*. Le Milan de Stendhal présente ces mêmes caractères d'ennui et de fausse dévotion. Avant l'arrivée des Français en 1796, la ville n'avait connu « que des siècles d'hypocrisie et de sensations affadissantes[3] » et Stendhal accumule les attaques contre les prêtres et les moines qui ont laissé la cité dans une « nuit profonde[4] ». Mais il peut ne s'agir là que d'une suggestion, un simple appel vers l'Italie des premières années du XIX^e^ siècle, se traînant encore dans un absolutisme désuet. Disons-le une fois pour toutes : la description de Stendhal est abondante, touffue, parfois lourde, riche en explications, en anecdotes, en traits précis, en développements didactiques, abstraits, au besoin, pour que rien n'échappe. Totale. A Valle-Inclán, on ne doit demander que grâces et délicatesses. Rien d'appuyé. Gravures mièvres, voluptueuses, d'une élégance un peu fausse et rococo.

Entre le marquis de Bradomín et Fabrice, on peut aussi — et

1. Cité par Martino, *Stendhal*, p. 333.
2. *Sonata de Primavera*, p. 73.
3. *Chartreuse de Parme*, éd. Michel-Lévy. Paris, 1853, p. 70.
4. *Ibid.*, p. 70.

avec les mêmes réserves que pour les décors — tenter un parallèle. Tous deux ont des attaches avec la société ecclésiastique : Bradomín est garde noble du pape ; Fabrice, coadjuteur de l'archevêque de Milan. Tous deux portent un costume qui attire les regards féminins, lourds de tendresse et chargés de promesses, l'un brillant et riche, l'autre sobre et triste — comme celui de l'abbé des Grieux. Ni Bradomín ni Fabrice, malgré leur état, ne sont détachés des biens ni des plaisirs de ce monde. Bradomín, quand il suit l'enterrement de Monseigneur, regarde surtout aux fenêtres pleines de femmes[1]. Dès son arrivée au palais Gaetani, il détaille les charmes encore tentants de la princesse, qui lui « rappelle le portrait de Marie de Médicis, peint au moment de son mariage avec le roi de France, par Pierre-Paul Rubens[2] ». Mais Bradomín, qui tiendra dans ses bras mille et une femmes — sans les aimer — n'a cure de cette opulente blondeur, de ces amours d'automne. Il préfère conquérir María Rosario, la fille aînée de la princesse.

Fabrice, lui aussi, a un goût assez vif pour les femmes et qui sont jolies, sans être jamais troublé au point de perdre sa clairvoyance et sa liberté. « Quand j'ai l'honneur de faire la cour à une beauté, même de bonne naissance et dévote, je ne puis penser à elle que quand je la vois[3]. » Qu'il s'agisse de sa geôlière, « belle Flamande de trente-six ans », ou d'Aniken, ou de Marietta Valserra, dont « au sortir du théâtre il était amoureux pour une heure », ou de Fausta, qui « conduisit fort loin le cœur de Fabrice rebelle à l'amour », la présence d'aucune ne fut pour Fabrice, « même dans les premiers jours, préférable à une promenade sur un joli cheval inconnu[4] ». Plus que toutes ces femmes, qui ne font que traverser la vie de Fabrice, la duchesse de Sanseverina, sa tante, occupe une place importante dans sa pensée. Il éprouve pour elle une tendresse filiale qui, il est vrai, a bien failli, une fois au moins, se changer en une affection moins pure. « Tu veux donc me fuir, lui dit-elle?... — Non, répondit-il de l'air d'un empereur romain, mais je voudrais être sage », ce qui ne l'empêche pas, « malgré tout raisonnement, de prendre dans ses bras cette femme charmante » et de la couvrir de baisers[5]. Ainsi ne fait pas Bradomín, qui aurait peut-être pu, s'il en avait eu le caprice, entraîner la princesse Gaetani dans une passion aussi folle que dévorante. — « Si vous me donnez dix sequins, lui

1. *Sonata de primavara*, p. 84.
2. *Ibid.*, p. 27-28.
3. *Chartreuse*, p. 174.
4. *Ibid.*, p. 259.
5. *Ibid.*, p. 226-227.

disait une vieille sorcière, je ferai délirer d'amour pour vous Madame la princesse[1]. »

Au début de la *Sonate*, en effet, lorsqu'elle revoit Bradomín après de longues années, la princesse ressent pour lui une vive affection. Affection maternelle, sans doute, car elle a été la grande amie de sa mère. « Que de fois t'ai-je tenu dans mes bras ! », lui dit-elle encore. Mais aussi tendresse un peu trouble, comme « le mystère doré de son regard » — et qui pourrait peut-être agiter, une fois encore, de profonds remous, le cœur de cette femme « à la bouche rouge, aux mains de neige, aux yeux et aux cheveux dorés[2] », qui fixa sur lui un long regard et sourit avec une aimable tristesse. Plus tard, quand elle saura que Bradomín poursuit sa fille Maria Rosario d'un amour diabolique, elle apportera dans sa lutte contre le marquis autant de haine qu'elle lui aurait donné d'amour — s'il l'avait souhaité[3].

Quand Fabrice est revenu de Waterloo, la duchesse de Sanseverina se « fût fait horreur à elle-même si elle eût cherché un autre sentiment dans cette amitié presque filiale[4] ». Mais, bientôt, elle ressent pour lui une véritable passion quand il est de retour de Naples. Elle a pour le regarder des « yeux singuliers », ce qui fait dire au comte Mosca, témoin clairvoyant et intéressé : « Ce jeune homme fait ici une étrange impression[5]. » Stendhal a étudié minutieusement la passion de cette femme, qui se croyait déjà vieille[6] pour son neveu, le bel adolescent. Cette angoisse est analysée avec acuité surtout lorsque Fabrice est condamné à mort et aime une femme plus jeune et peut-être plus belle, Clélia Conti. Ainsi, dans la *Chartreuse*, comme dans la *Sonate*, deux adolescents, l'un plus libertin que l'autre, et qui pourraient être aimés de nobles dames fort désirables l'une et l'autre, prêtes à transformer leur tendresse quasi maternelle en un amour passionné. Mais les différences sont grandes entre les deux récits : chez Valle-Inclán, nous ne trouvons que de rapides notations qui nous obligent à imaginer, à créer nous-mêmes le drame intérieur de la princesse[7]. Stendhal, lui, multiplie

1. *Sonata*, p. 175.
2. *Ibid.*, p. 27.
3. *Ibid.*, p. 27.
4. *Chartreuse*, p. 149.
5. *Ibid.*, p. 183. Il dira ensuite à Fabrice : « Vous inspirez des passions bien singulières. »
6. « Mais pour lui je suis une femme respectable... et, s'il faut tout dire sans nul ménagement pour mon amour-propre, une femme âgée », p. 149. Elle avait à peine la trentaine.
7. Valle-Inclán dépeint la colère de la princesse contre Bradomín, à partir

les détails, les analyse et marque la progression dans les âmes de ses personnages. D'un côté, c'est le charme du mystère — un peu morbide. De l'autre, le triomphe de l'intelligence, la pleine clarté.

Venons-en maintenant au centre même de chaque roman, à la conquête de María Rosario par Bradomín, à celle de Clélia par Fabrice. Nous observerons toujours la même différence dans la manière des deux écrivains, mais nous saisirons aussi quelques ressemblances dans les situations et la conduite de l'action dramatique. Tandis que Bradomín et Fabrice ont plus d'un trait de Don Juan, María Rosario et Clélia, dont la jeunesse contraste avec la maturité de la princesse et de la duchesse, sont des âmes pures, d'une candeur angélique. L'une et l'autre ont peu de goût pour le monde. María Rosario est sur le point d'entrer au Carmel. De Clélia, Stendhal nous dit : « Longtemps on avait cru qu'elle finirait par embrasser la vie religieuse[1] », et, dans la réclusion de sa triste demeure — la forteresse que commande son père — elle sait trouver et goûter la paix et la solitude du cloître. L'une et l'autre se livrent à des jeux innocents : dans son beau jardin, María Rosario et ses sœurs apprêtent des bouquets, tandis que de blanches colombes viennent se poser sur leurs épaules. Clélia veille tendrement sur les oiseaux de sa cage. Toutes deux ont aussi une âme infiniment bonne et compatissante : María Rosario distribue des aumônes nombreuses aux mendiants de Ligure et reçoit leurs bénédictions, tandis que Clélia offre toute sa pitié aux malheureux prisonniers. Le marquis de Bradomín et Fabrice del Dongo auront la meilleure part de cette générosité cordiale lorsqu'ils auront intéressé, puis ravi, le cœur des deux vierges.

Si, dans les premières rencontres, Bradomín apparaît comme plus satanique et plus audacieux que Fabrice[2], tous les deux doivent pareillement, par la suite, combattre les angoisses et les remords qui déchirent les cœurs des jeunes filles. María Rosario, après la première déclaration du marquis, fuit son regard et sa conversation. Quand elle va se trouver seule avec lui, elle s'éloigne rapidement.

du moment où elle sait qu'il poursuit Mara Rosario. Mais on n'y voit pas d'analyse de la jalousie.

1. *Chartreuse*, p. 302.

2. Fabrice pense de Clélia, mais sans le lui dire : « Ce serait une charmante compagne de prison. Quelle pensée profonde sous ce front! elle saurait aimer » (*Chartreuse*, p. 139). Bradomín, lui, déclare sa passion à María Rosario la première fois où il la trouve seule. Si les jeunes filles rougissent à ces premières rencontres, María Rosario, après la poursuite de Bradomín, devient « pâle, pâle comme la mort » (*Sonate*, p. 73).

En compagnie, les paroles d'amour que lui adresse audacieusement Bradomín la jettent dans un trouble infini. Elle se croit la proie du diable. « Vous êtes Satan », dit-elle plusieurs fois au marquis. « C'était Satan, c'était Satan », répétera-t-elle plus tard dans sa folie. Pourtant, son âme de sainte, si mal préparée à de tels combats, se laisse gagner à l'amour de Bradomín. Alors que la princesse a décidé sa perte, c'est María Rosario qui va le sauver. « Ici, votre vie est en danger. Partez aujourd'hui même[1] », lui dit-elle en s'enfuyant aussitôt, comme si elle avait honte de sa bonté, véritable aveu d'amour. L'heure des adieux arrive. Bradomín va prendre congé de María Rosario, qui, dans un salon, dispose des roses dans les vases. Bradomín lui en demande une. « Je vous donnerai la plus belle[2] », répond María Rosario. Bradomín, alors, baise amoureusement ses mains qu'elle lui abandonne — avant qu'il ne la serre toute dans ses bras. Et María Rosario le conjure encore de s'enfuir, de se sauver, tandis que Bradomín prononce des paroles d'amour sacrilège. Hélas ! la plus jeune des sœurs de María Rosario, qui était assise sur le rebord de la fenêtre, tombe tout à coup sur le perron de pierre et se tue. María Rosario perd la raison.

Certes, la naissance et les progrès de l'amour dans l'âme de Clélia Conti sont analysés plus minutieusement, aussi bien que ses remords. Pourtant, l'héroïne de la *Chartreuse* est bien la sœur aînée de celle de la *Sonate*. Elle non plus ne peut pas aimer librement le prisonnier que garde son père. Elle ne le doit surtout pas, depuis qu'elle a accepté, par soumission filiale, d'épouser le richissime Crescenzi. (On se rappelle que María Rosario devait entrer au Carmel. Elle avait même essayé son costume de religieuse.) Elle ne peut plus regarder de sa fenêtre Fabrice, qui la contemplait de celle de sa prison. « Elle ne peut soutenir cette épreuve inattendue... elle ne peut supporter cette situation et prend le parti de se sauver en courant. » Pourtant, la pitié va entraîner l'amour et lui donner la victoire. Clélia — comme María Rosario — va sauver Fabrice. Elle va le faire évader, puis, quand il est ramené dans sa cellule, ayant appris qu'on veut l'empoisonner, elle court l'avertir du danger qui le menace. Au cours de cette conversation passionnée, elle devient sa maîtresse. Mais, depuis, que de tourments ! Fabrice libéré, l'aperçoit-elle dans la rue? « elle se retire à l'instant de sa fenêtre comme frappée de terreur[3] ». Fabrice a-t-il l'audace de se présenter devant elle? « Elle prend la fuite et va se cacher au fond du salon. » « Voilà

1. *Sonata*, p. 195.
2. *Chartreuse*, p. 350.
3. *Ibid.*, p. 472.

comment vous êtes soigneux de mon salut[1] ! » Un instant après, il est vrai, elle se jetait dans ses bras. Une fois mariée avec Crescenzi, Clélia veut résister à son amour, mais à la première rencontre avec Fabrice, à la soirée chez le prince de Parme, elle lui offre son éventail, souvenir d'amitié : María Rosario offrait la plus belle rose à Bradomín. Plus tard, elle redevient l'amante qui partage avec Fabrice « trois années de bonheur divin ». Mais voici le dénouement tragique, plus tragique que celui de la *Sonate*, de même nature, du domaine de la superstition, du surnaturel. Fabrice veut élever le fils qu'il a eu de Clélia. Pour garder cet enfant avec lui et pour éviter les protestations du père officiel, il est d'avis de feindre une maladie de l'enfant, puis sa mort, pendant une absence de Crescenzi. Ce projet remplit Clélia de terreur : mais elle finit par l'accepter. Malheureusement, l'enfant tombe réellement malade : « Elle est sur le point de perdre la raison. » L'enfant meurt : « Elle ne survécut que de quelques mois à ce fils si chéri. »

* * *

Le Rouge et le Noir offre aussi quelques points de contact avec la *Sonate du Printemps*. L'audace de Bradomín, pour conquérir María Rosario, rappelle celle de Julien Sorel. Sa première déclaration à María Rosario et sa tentative de lui baiser la main ; sa poursuite, puis son arrogante impassibilité en entrant dans le salon, après María Rosario, rappellent la manière dont Julien Sorel s'empare de la main de M^me^ de Rénal[2]. Les deux héros sont parfaitement maîtres d'eux-mêmes. Tandis que Bradomín, en présence de la princesse Gaetani, ose dire à Maria Rosario : « Je reste parce que je vous adore[3] », Julien Sorel embrasse le joli bras de M^me^ de Rénal dont « le mari était à quatre pas[4] ».

De même, rappelons-nous le dénouement tragique de la *Sonate*. Il faut le rapprocher du passage où Stendhal nous décrit les remords cruels qui naissent dans l'âme de M^me^ de Rénal, au moment de la maladie de son plus jeune fils. « Julien éprouva que le moindre raisonnement l'irritait, loin de la calmer » ; « elle y voyait le langage de l'enfer[5]. » « Fuyez-moi, disait encore M^me^ de Rénal à Julien. Au

1. *Chartreuse*, p. 475.
2. *Le Rouge et le Noir*, « les Textes français », I, p. 65-68. « Mais M^me^ de Rénal lui rendit sa main », p. 69.
3. *Sonata*, p. 100.
4. *Le Rouge et le Noir*, I, p. 81.
5. *Ibid.*, I, p. 81.

nom de Dieu ! quittez cette maison : c'est votre présence ici qui tue mon fils[1]. » « Ah ! grand Dieu ! Je vois l'enfer, s'écriait tout à coup Mme de Rénal... Quels supplices horribles[2] ! » Puis, retombée dans une rêverie sombre : « L'enfer, disait-elle, l'enfer serait une grâce pour moi[3]... » María Rosario, dans sa folie, répétait sans cesse : « C'était Satan, c'était Satan[4]. »

* * *

Nous nous garderons bien, en terminant cette rapide étude, de conclure à une imitation. Dans le cas présent, point de textes à mettre en face l'un de l'autre et révélant chez l'auteur moderne une lecture trop attentive de son modèle. Nous le disions en commençant : il y a trop de différences essentielles et profondes entre les deux écrivains. Mais il n'est pas douteux que Valle-Inclán, comme il a lu Mérimée, ait lu Stendhal. En homme du xxe siècle, il doit aimer celui qui attendait son verdict de notre époque. Sans se livrer à ces analyses pénétrantes, à ces conflits intimes qui font la grandeur jamais dépassée de Stendhal, il aime esquisser seulement ces luttes déchirantes, en les projetant sur des décors infiniment plus tendres et « poétiques ». Antireligieux, anticatholique, comme Stendhal, il se complaît aux désarrois d'âmes virginales vouées à Dieu, dans lesquels les jettent d'audacieux libertins. Il lui plaît enfin d'imaginer de mystérieux châtiments surnaturels, auxquels il ne croit pas plus que n'y croyait Stendhal, mais qui donnent à l'atmosphère du roman un tragique nouveau, né de la superstition[5].

Jean Sarrailh.

1. *Le Rouge et le Noir*, I, p. 140.
2. *Ibid.*, I, p. 145-146.
3. *Ibid.*, I, p. 146.
4. *Sonata*, p. 215 sig.
5. Peut-être pourrait-on encore rapprocher le pressentiment d'un malheur, qu'a la princesse Gaetani, quand elle entend frapper à sa porte trois coups de marteau (*Sonata*, 60), des présages que tire Fabrice, l'élève de l'abbé Blanès, de l'observation de son marronnier (voir, par exemple, *Chartreuse*, p. 39-194). — « ... religión que nubes de superstición oscurecen », dit aussi S. de Madariaga, *ouvr. cit.*, 199, de Valle-Inclán.

LE *SONGE* DE JEAN-PAUL ET VICTOR HUGO

Jean-Paul, critiquant en 1814 *l'Allemagne* de Mme de Staël[1], se déclarait fort peu satisfait de la traduction du célèbre « Songe » qui y figurait et qui était due en partie à Charles de Villers ; à ses phrases « barbaresques », la version française substituait des tournures « cultivées, fardées » ; la chair vive et « toute notre corpulence » sont « dissimulées dans d'amples culottes de cour gauloises ». En particulier, l' « *orbite* vide, noire et sans fond » de la traduction lui paraît affadir et rendre imparfaitement son image : « mit einer leeren, schwarzen, bodenlosen *Augenhöhle*[2] ». Et pourtant — tandis que Nodier, Balzac, Quinet et Vigny[3] retenaient le sens général de la vision, le thème de l'absence de Dieu, l'idée de l'humanité orpheline, — c'est cette image de l'orbite caverneuse qui devait frapper de la façon la plus hallucinante Nerval, Renan[4] et surtout Hugo. Ce dernier lui fit un sort magnifique, y recourant sans cesse pour exprimer la hantise du néant, l'audacieuse et terrifiante négation des athées, des noirs douteurs. L'image sera si bien devenue sienne qu'elle reparaîtra, avec des variantes diverses, dans ses poèmes philosophiques et religieux toutes les fois qu'il s'agira de peindre l'effroi du « Rien » ou l'horreur du blasphème.

On la trouve d'abord, à peine reconnaissable, dans des vers sibyllins datés de décembre 1834, soit de l'époque même où Hugo évoquait « les fantaisies du génie, vision d'Hoffmann, cauchemar de Jean-Paul[5] ». Un hymne à la vérité s'achève ainsi :

> Rayon qu'on blasphème !
> Œil calme et suprême
> Qu'au front de Dieu même
> L'homme un jour creva[6] !

1. *Heidelberger Jahrbücher...*, VII. 2. — Reproduit dans *Kleine Bücherschau*, 1825, et *Sämtliche Werke*, 3e éd. Reimer, 1861, t. XIX, p. 165-199.

2. Loève-Veimars, connaissant peut-être la critique de Jean-Paul, tentera une autre traduction : « Je vis que ce n'était qu'*une cavité sans fond qui me regardait* » (*Revue de Paris*, XVI, juin 1830, traduction intégrale du « Songe », sous le titre : *la Dernière heure*, non signée, mais sûrement de Loève-Veimars).

3. Cf. F. Baldensperger, *le Songe de Jean-Paul* (dans *Alfred de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle*. Paris, 1912).

4. Cf. J. Pommier, *R. L. C.*, 1922, t. II, p. 641-643.

5. *Litt. et philos. mêlées*, 1834, article sur Ymbert Galloix, daté de 1833 (signalé par M. Baldensperger).

6. *Chants du Crépuscule*, XX : « L'aurore s'allume... »

Que ce négateur qui creva l'œil de Dieu soit bien Jean-Paul, il en faut chercher la confirmation dans un poème écrit vingt ans plus tard : *Magnitudo Parvi*. Évoquant les habitants des astres lointains, le poète se demande s'ils ont, eux aussi, de ces terribles chercheurs qui osèrent pousser le cri de la révolte et de la négation :

> Ont-ils des Spinosa qui frappent aux murailles,
> Des Lucrèce niant tout ce qu'on a rêvé,
> Qui du noir infini feuilletant les registres
> Ont écrit : « Rien » au bas de ces pages sinistres,
> Et, *penchés sur l'abîme*, ont dit : « *L'œil est crevé*[1]. »

Cette fois-ci, l'image de l'œil crevé apparaît bien de la même façon que dans le « Songe » : « J'ai parcouru les mondes, je me suis élevé au-dessus des soleils, et là aussi il n'est point de Dieu ; je suis descendu jusqu'aux dernières limites de l'univers, *j'ai regardé dans l'abîme*, et je me suis écrié : « Père, où es-tu? » — Mais je n'ai entendu que la pluie qui tombait goutte à goutte dans l'abîme... Relevant ensuite mes regards vers la voûte des cieux, je n'y ai trouvé qu'une orbite vide, noire et sans fond... [2]. »

S'il pouvait subsister un doute sur l'allusion, l'idée que Hugo se faisait de Jean-Paul et de son œuvre suffirait à le dissiper. Qui donc est Jean-Paul, aux yeux de Hugo? A part l'article sur Ymbert Galloix, qui évoque simplement le « Songe », le nom de Jean-Paul se retrouve par deux fois sous la plume du poète : en 1856 d'abord, dans le poème liminaire de *Dieu*, intitulé *les Voix*, où il figure parmi les négateurs, les « rudes bûcherons » qui « sont venus dans le bois », faisant retentir l'univers de leurs coups de cognée[3] ; Jean-Paul est là en bonne place, auprès de *Lucrèce*, Zénon, Kant, Fichte, Hegel, Montaigne, Shakespeare, etc. Et c'est dans une liste toute semblable de « sages » que vers 1870, dans les nouvelles *Voix* de *Religions et Religion*, Hugo avait songé à remplacer le nom de Bacon par celui de Jean-Paul[4]. Celui-ci n'est donc pour lui que l'auteur du « Songe »

1. *Contemplations*, l. III, 30, vers 133-137 (1855).

2. Traduction Staël. Cf. trad. Loève-Veimars : « Je me suis *penché sur l'abîme* et j'ai crié... »

3. *Dieu*, éd. Ollendorf, poésie, XI, p. 322.

4. Éd. Ollendorf, IX, p. 261 (passage reproduit en fac-similé, p. 295) :

> « Vos sages admirés, Socrate au front divin,
> Jean-Paul,
> Confucius, Manès, Bacon, Luther, Calvin,
> Platon, que l'idéal laisse boire à son urne,
> Kant, Leibnitz, tout cela n'est qu'un souffle nocturne. »

Texte définitif :

> « Vos sages admirés, Épicure, Thalès,
> Diogène, Apulée, Érasme, Rabelais... »

où, comme tant de ses contemporains, Hugo ne voit que la vision désespérante de l'athéisme ; et, en effet, publié par Mme de Staël sans le réveil consolateur, isolé de toute l'œuvre de Jean-Paul qui est une constante réponse à cette angoisse du néant, ce seul rêve (qui dans la première traduction anglaise est intitulé « le rêve de l'athée[1] ») pouvait passer pour « un chant de désespoir » (Nodier).

Mais si, dans les deux passages où il cite le nom de Jean-Paul Hugo n'évoque pas l'image de l'œil crevé, nous trouvons dans *Dieu*, de nouveau, une interprétation très directe du « Songe » ; ce n'est pas, comme chez Jean-Paul, Jésus qui parle, mais *la Chauve-Souris*, porte-parole de l'athéisme :

Je suis allé
Jusqu'au fond de cette ombre. Et je n'ai vu personne.
. . . . . .
A jamais, dans ce gouffre où j'erre plein d'effroi,
Dans cette obscurité, personne ne dit : Moi !
. . . . . .
L'univers est un monstre et le ciel est un rêve ;
. . . . . .
Un chaos composé de néants ; — *pas de Dieu !*
. . . . . .
Rien n'existe ; et comment exprimer en paroles
La stupéfaction immense de la nuit?
. . . . . .
Le monde erre au hasard dans la nuit éternelle,
Et, n'ayant pas d'aurore, *il n'a pas de prunelle.*
Le monde est à tâtons dans son propre néant. —

La nuit triste emplissait le ciel comme un géant ;
Et la chauve-souris rentra dans l'ombre horrible ;
Et j'entendis l'oiseau, disparu, mais terrible,
Qui criait :
Dieu n'est pas ! Dieu n'est pas ! désespoir[2] !

Il ne s'agit plus, cette fois-ci, d'une simple réminiscence ; l'image du monde « sans prunelle » se trouve replacée dans le mouvement même du « Songe » de Jean-Paul : montée dans les espaces sombres ou plongée aux abîmes, quête anxieuse d'une réponse, d'une présence, d'une personne — et découverte effarée du néant. Certes, ce même mouvement est déjà celui d'un poème antérieur de vingt-cinq ans à *la Chauve-Souris* : cette *Pente de la Rêverie* où, dès les *Feuilles d'automne*, s'ébauche le mode de pensée et d'expression qui sera celui des poèmes d'exil :

Bientôt autour de moi les ténèbres s'accrurent,

1. *The Atheist's dream* (*Western Messenger*. Louisville, 1836, II, p. 243).
2. *Dieu*, éd. Ollendorf, XI, p. 386-388.

. . . . . .
Oh ! cette double mer du temps et de l'espace,
. . . . . .
Je voulus la sonder, je voulus en toucher
Le sable, y regarder, y fouiller, y chercher,
Pour vous en rapporter quelque richesse étrange,
. . . . . .
Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible.
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond *trouvé l'éternité* [1].

Mais, si rien ne prouve que cette rêverie déjà s'inspire du « cauchemar de Jean-Paul », il n'est point exclu que la lecture du « Songe » soit pour quelque chose dans sa conclusion cosmique. « *L'éternité* reposait sur le chaos et le rongeait, et se dévorait lentement elle-même... », lit-on dans la traduction de Mme de Staël aussitôt après l'image de l'orbite vide [2]. Sans doute, ce mouvement d'essor éperdu par delà les soleils et les voies lactées, d'errance anxieuse à travers les espaces, deviendra l'un des gestes intérieurs les plus authentiquement personnels de Hugo au temps de l'exil et des expériences spirites ; et il serait bien hasardeux de prétendre qu'une donnée spirituelle aussi constante doive son origine à une imitation littéraire. Une impulsion extérieure n'en a pas moins pu déclencher pour la première fois cet élan cosmique qui reste à peu près isolé dans l'œuvre de Hugo avant la cinquantaine. Si la date imprimée dans les *Feuilles d'automne*, 28 mai 1830, est bien celle de la composition, nous nous trouvons en pleine vogue jean-paulienne ; traductions et articles se succèdent, et le « Songe » lui-même a été reproduit en 1828 dans les *Annales romantiques*. Et, pour peu que, comme tant d'autres, le poème soit antidaté de quelques semaines ou encore que Hugo ait rencontré Loève-Veimars ou l'un des rédacteurs de la *Revue de Paris*, il a pu avoir connaissance de la traduction intégrale du fameux morceau qui allait y paraître en juin.

Quoi qu'il en soit, si l'inspiration jean-paulienne reste hypothétique pour ce poème de 1830, elle est certaine pour *la Chauve-Souris*. Et ici le poète se tient si près de son modèle qu'il a certainement relu le « Songe » à une date récente. Mais où, et sous quelle forme? Il

1. *Feuilles d'automne*, XXIX, fin.

2. Voir la variante de *l'Avenir de la science*, page finale, dans l'article cité de M. J. Pommier : « Je ne trouve que *l'orbite vide et sans fond de l'éternité.* »

paraît infiniment probable que, cette fois-ci, Hugo ne se reporte ni à la traduction de Mme de Staël, ni à celle de Loève-Veimars, mais à l'imitation que Nerval fit du « Songe » dans les sonnets des *Chimères*. Non seulement *la Chauve-Souris* ne reproduit du rêve de Jean-Paul que certains éléments, ceux-là même que Gérard avait repris dans *le Christ aux Oliviers ;* mais encore telle expression de Hugo semble témoigner d'un souvenir assez direct et d'une de ces réminiscences auditives, si fréquentes chez lui. Le premier sonnet de Nerval se termine ainsi :

> J'ai touché de mon front à la voûte éternelle
> . . . . . .
> *Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus !* Mais ils dormaient toujours.

Même répétition chez Hugo, alors que le « Songe » dit simplement : « Il n'est point de Dieu. » Les sonnets des *Chimères* devaient frapper Hugo, qui put les lire dans *l'Artiste* et les retrouver, au moment même où il écrivait *Dieu* et le sixième livre des *Contemplations*, dans les recueils de 1853 et 1854 [1]. On a signalé déjà [2] la parenté des *Vers dorés* (« un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ») avec certaines théories de prédilection que Hugo développera dans la *Bouche d'Ombre* et dans d'autres poèmes de la même époque. Or, précisément dans la *Bouche d'Ombre*, qui date d'octobre 1854, il est fort possible qu'il y ait une réminiscence de Nerval, et justement de ce second sonnet du *Christ aux Oliviers* où paraît l'image jean-paulienne de l'orbite vide.

> NERVAL : En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
> Vaste, noire et sans fond, *d'où la nuit* qui l'habite
> *Rayonne* sur le monde et s'épaissit toujours.
>
> HUGO : Et l'on voit tout au fond, quand l'œil ose y descendre,
> Au delà de la vie et du souffle et du bruit,
> Un affreux soleil noir *d'où rayonne la nuit* [3].

1. *L'Artiste*, 31 mars 1844, le Christ aux Oliviers; 16 mars 1845, Vers dorés; 28 décembre 1845, Daphné. — *Les Chimères* dans les *Petits châteaux...*, 1853, et à la suite des *Filles du Feu*, édition Giraud parue au printemps de 1854 (A. Marie, *G. de Nerval*, p. 291).

2. Paul Berret, *Philosophie de Hugo*, p. 52.

3. *Bouche d'ombre*, vers 183-185. — Nerval, qui emprunte peut-être à Mme de Staël les mots mêmes qui firent une si vive impression sur Hugo (« une orbite vide, noire et sans fond »), a eu sous les yeux le texte allemand; l'expression : « En cherchant l'œil de Dieu... » qui précise l'image (« nach dem göttlichen Auge ») est omise par Mme de Staël; Loève-Veimars dit bien : « ... et lorsque je portai mes regards vers l'œil divin... ». Mais le « puits sombre », le « souffle vague » qui « émeut les sphères vagabondes », tout le troisième sonnet de Nerval avec ses « mondes morts sous la neige éternelle » et son

L'influence d'une récente lecture de Nerval est d'autant plus probable ici que le *soleil noir* pourrait bien provenir de *El Desdichado*, où il évoque la « Melancolia » de Dürer et son océan qui, selon Gautier, « réfléchit les rayons d'un grand soleil tout noir ». Si, comme M. Saurat l'a montré, cette « émanation de nuit[1] » est familière à la Cabale, l'image du soleil noir a pu, chez Nerval, frapper Hugo d'autant plus qu'il lut le sonnet à une époque où il était tout imbu de lectures cabalistiques. Alexandre Weill, son initiateur, fut l'un des intimes de Nerval ; et le nom de Gérard devait s'associer aisément à celui de Jean-Paul dans l'esprit de Hugo, qui semble avoir pris à la lettre la fameuse boutade qu'il rapporte dans les *Misérables* :

« Dieu est peut-être mort, disait un jour à celui qui écrit ces lignes Gérard de Nerval, confondant le progrès avec Dieu et prenant l'interruption du mouvement pour la mort de l'être[2]. »

D'ailleurs, l'image de l'œil sans prunelle, ébauchée en avril 1854, dans les *Pleurs dans la Nuit* :

La création n'a qu'une prunelle trouble.
L'être éternellement montre sa face double.
Mal et bien, glace et feu[3].

se précise en juin — c'est-à-dire à une date très proche de celle où Hugo a pu recevoir l'un des recueils de Nerval et y lire les *Chimères* — dans *Tout le passé et tout l'avenir*, où elle est suivie bientôt du même cri : Dieu n'est pas !

Pour ces hommes
Qui ne t'épèlent pas, mystère en qui nous sommes,
. . . . . .
Dieu, c'est une figure au milieu des ténèbres,
C'est l'horizon difforme au front noir,

impression de solitude sont empruntés directement à Jean-Paul : pour cette dernière partie du « Songe », que Mme de Staël n'a pas traduite, la version Loève-Veimars est très abrégée et imprécise. — Quant à l'imitation en vers de Ch. de Lambertie, parue à Angoulême en 1843, elle n'est manifestement pour rien dans l'adaptation de Nerval : elle ne contient pas les expressions qui permettent un rapprochement entre les *Chimères* et Hugo ; c'est, à part les chevilles grotesques d'un piètre versificateur, une servile reprise de la traduction Staël.

1. D. Saurat, *la Religion de V. Hugo*, 1929, p. 81.
2. *Les Misérables*, V, liv. I, chap. xx (écrit en 1861-1862).
3. *Contemplations*, VI, vi, vers 43-45. Cf. aussi vers 109-111 :

« Pour eux l'âme naufrage avec le corps qui sombre.
Leur rêve a les yeux creux et regarde de l'ombre ;
Rien est le mot du sort. »

C'est on ne sait quel spectre accroupi dans son antre,
. . . . . .
Idiot éternel que l'immensité porte
Et qui rêve, *ayant l'ombre en sa prunelle morte*,
Au cou de ce goître, l'univers [1].

Et, dès lors, Hugo ne se lassera pas de répéter et de varier l'image de Jean-Paul, qui fait désormais partie de son univers spirituel. En décembre 1854, le poème : *Joies du Soir*, s'achève sur ces vers :

Ah si tu fais trembler même un cœur sans reproche,
Sépulcre ! le méchant avec horreur t'approche.
. . . . . .
Sur ton vide pour lui quand ta pierre se lève,
Il s'y penche ; il y voit, *ainsi que dans un rêve*,
La face vague et sombre et *l'œil fixe de Dieu* [2].

Certes, ici la vision est plus proche de la hantise de Caïn que du thème de l'absence de Dieu ; mais dans un fragment du reliquat de *Dieu* nous retrouvons l'évocation du sépulcre, amplifiée et suivie aussitôt de l'effroi jean-paulien :

Quand tu vois le tombeau,
Cette pierre fermée et blanche qui repose,
Dis, ne crois-tu pas voir *une paupière close*?
. . . . . .
Eh bien, juge. On est homme, on vit, on lutte, on traîne,
Saignant, vers la vertu, sa pauvre âme sereine ;
. . . . . .
On souffre, mais on dit : — J'arriverai ! j'arrive !
Bientôt, demain, la mort, terminant mon ennui,
S'ouvrira doucement, et je le verrai, lui !
Et voilà le sépulcre, *et pas de Dieu derrière !*
Cette paupière, après tant de deuil, de prière,
Après qu'on a tout fait, tout subi, tout bravé,
S'ouvre *sur un trou vide et sur un œil crevé* [3] !

Un autre fragment du même « reliquat » évoque les négateurs, « froids bouffons », « penseurs de passage qui font de tout risée », qui « raillent l'œil ténébreux d'où sort la grande larme ». Le poète, lui, ne raille pas, il

... contemple les plans sérieux et funèbres
De la face d'énigme et du front de ténèbres ;
La bouche est immobile *et l'œil est un trou noir ;*

1. *Légende des Siècles*, 1877, XIX, vers 91 et suiv.
2. *Contemplations*, liv. III, pièce XXVI, vers 43 et suiv.
3. Reliquat de *Dieu*, éd. Ollendorf, poésie, XI, p. 615.

Silence ! que sait-on? et je frémis de voir
Ces arlequins jouer avec le masque énorme[1].

La vision de Jean-Paul aussi était sépulcrale et faisait surgir les morts de leurs tombeaux, pour assister à l'épouvantable aveu du Christ mort ; aussi est-ce dans ce cadre funèbre que Hugo place maintenant l'athée qui ose déclarer que ce « masque énorme » est sans regards. Et il évoque ce « docteur rebelle » qui pourrait bien, dans son imagination, s'appeler Jean-Paul ou peut-être Nerval ; « dans le charnier terrible où gît défiguré tout ce que l'homme a cru », tremblons de rencontrer un

Sage affreux, prêtre impur de l'obscène Cybèle,
Quelque grand négateur, habitant ce caveau,
Ayant tous les rameaux de Pan dans le cerveau,
Quelque faune hagard de la pensée humaine,
Riant, seul dans la nuit, d'un rire énergumène,
Qui t'appelle du geste, ô fatal curieux,
Et dérange les plis du ciel mystérieux,
Et soulève le drap des astres, lourd suaire,
Et, le doigt sur la bouche, *au fond de l'ossuaire*,
Te montre, à l'endroit noir que l'ombre a pour milieu,
Cette tête de mort épouvantable, Dieu[2] !

L'image qui, depuis la lecture du « Songe » de Jean-Paul, hante l'esprit de Hugo, atteint là sa forme la plus terrifiante et la plus hugolienne. Mais elle reparaîtra souvent encore sous sa forme première ou sous des formes plus incertaines et comme atténuées. C'est à elle que pense Hugo lorsqu'il affirme :

Dieu n'est pas le myope immense de l'espace[3] !

ou lorsqu'il donne des affres du doute cette expression :

Si Dieu n'existait pas? — Oh ! par moments je crois
Voir pleurer *la paupière horrible de l'abîme*[4] !

On en retrouve encore un écho dans le mythe manichéen d'Ormus et Armiane : pendant le sommeil d'Ormus, Armiane saisit « le

1. Éd. Ollendorf, p. 569.
2. *Ibid.*, p. 562.
3. *L'Ange : Dieu*, éd. Ollendorf, p. 480.
4. *Le Hibou*, Ibid., p. 407. Cf. l'image des pleurs divins, *Contemplations*, VI, XXII :

« Car tous les hommes sont les fils d'un même père ;
Ils sont la même larme et sortent du même œil. »

ciel au vaste front » et, « fouillant toute orbite », arrache les étoiles du crâne éternel. L'immensité,

> O nuit, s'éveillera le lendemain aveugle[1].

La cécité de l'univers, l'immensité sans regard, telle est la forme sous laquelle la vision d'épouvante de l'orbite caverneuse et de Dieu, tête de mort, subsistera à travers les années jusqu'à cette époque de 1870-1872 où, dans *Religions et Religion*, le poète reprendra les grands thèmes de l'exil et leur donnera une expression plus accessible. Dès 1855, l'image ainsi affaiblie paraît, splendide encore, dans un poème des *Contemplations* :

> L'immensité dit : Mort ! L'éternité dit : Nuit !
> L'âme, sans lire un mot, feuillette un noir registre ;
> L'univers tout entier est un géant sinistre ;
> *L'aveugle* est d'autant plus affreux qu'il est plus grand ;
> Tout semble le chevet d'un immense mourant ;
> Tout est l'ombre ;...[2].

En 1870, le poème des *Voix*, où devait figurer le nom de Jean-Paul, évoque « les deux nuits : la morte et la vivante » ; la morte, c'est toujours la même vision du néant,

> Une *ouverture aveugle* et par l'effroi formée,
> De l'ombre qui n'est plus même de la fumée,
> Le silence hideux et funèbre de Rien[3].

Un autre passage de *Religions et Religion* met en scène à nouveau un « songeur hagard » qui voit dans un précipice énorme le jour blêmir et mourir *dans l'aveuglement des immensités mornes*[4].

Ainsi « l'orbite vide et sans fond » de Jean-Paul et de Nerval a fini par constituer un terme familier du vocabulaire hugolien et par s'opposer sans cesse, dans le doute et la négation, à l'image biblique de l'œil de Dieu. Celle-ci est très ancienne chez lui, antérieure même aux poèmes de l'époque spirite et religieuse[5] : raison de plus pour que, du « Songe », il retînt tout particulièrement la vision de l'œil crevé et en fît ressortir toute l'horreur. Mais, au contact de l'image

1. *Le Corbeau*, Ibid., p. 414.
2. *Spes*, l. VI, xxi, vers 10-15.
3. *Rel. et Rel.*, 1880, p. 121.
4. *Ibid.*, p. 76.
5. Cf. la note de M. Vianey, *Contemplations*, éd. des Grands Écrivains, VI, vi, vers 523, et les exemples cités par M. E. Huguet, *la Couleur... dans les métaphores de Hugo*, 1905, entre autres p. 109, 164, 179.

de néant, on voit le souvenir biblique se préciser pour lui former plus nettement antithèse ; « prunelle d'aurore[1] », « regardeur infini[2] », « œil sans paupière et sans sommeils[3] », Dieu penche sur l'humanité un regard rayonnant d'espoir.

Cependant, dans *les Voix*, Hugo a mis dans la bouche de Jean-Paul des paroles qui ne sont pas empruntées au « Songe » et qui n'ont rien à voir avec l'image de l'œil vide :

> Shakspeare a murmuré, courbé sur les tombeaux :
> Fossoyeur, combien Dieu pèse-t-il dans ta pelle?
> Et *Jean-Paul* a repris : — Ce qu'ainsi l'homme appelle,
> C'est la vague lueur qui tremble sur le sort ;
> C'est la phosphorescence impalpable qui sort
> De l'incommensurable et lugubre matière ;
> Dieu, c'est le feu follet du monde cimetière[4]. —

D'où vient cette nouvelle image? Hugo l'emprunte-t-il à l'un des nombreux fragments de Jean-Paul que les revues françaises avaient publiés? Ni le *Titan* traduit par Chasles, ni les *Pensées* recueillies par Lagrange, ni aucun des morceaux isolés parus ici et là ne contiennent rien de semblable. Hugo avait dû lire en tout cas la *Mort d'un ange*, qui, dans la *Revue de Paris* de 1829, voisinait avec son *Voyage aux Alpes*. Mais il est fort possible que ses lectures jean-pauliennes s'en soient tenues là. Aussi bien les *Pensées*, fort intelligemment composées par le marquis de Lagrange, que les divers rêves traduits par Chasles ou Loève-Veimars lui eussent donné de Jean-Paul une image plus exacte que celle du négateur et de l'athée. Il semble bien que ces vers du « rude bûcheron » soient entièrement de l'invention de Hugo et qu'il ait voulu y exprimer précisément, une fois de plus, ce sinistre athéisme qui reste pour lui associé au nom de Jean-Paul ; le cimetière et le tombeau seraient alors de vagues réminiscences du « Songe », et Hugo ne prétendrait pas ici à plus de fidélité qu'à propos de Kant dans l'*Ane*. L'image du feu follet sur un cimetière se trouve bien dans la *Nuit de nouvel an d'un malheureux*[5], traduite par Nerval, mais trop banale et trop diffé-

1. *Le Pape*, 1878, p. 28.
2. *Légende*, 1877, II, vers 112.
3. *Légende*, 1883, XXIII. Voir aussi *les Mages* (*Contempl.*, VI, XXIII, 493) : « Prunelle énorme d'insomnie », et les nombreuses variantes du *Titan*, vers 431-434, dans l'édition Berret de la *Légende*, t. III, p. 78, 85, 115, 117.
4. *Dieu*, éd. Ollendorf, p. 322.
5. « Mais son père était loin et sa jeunesse aussi. Il vit *des follets* danser sur la surface d'un marais, puis aller s'éteindre *dans un cimetière*, et il dit : ce sont mes jours de folie... » — Hugo, il est vrai, avait à Guernesey le *Faust* de Nerval, éd. de 1840, où se trouve ce morceau de Jean-Paul (P. Berret, *Légende*, t. IV, p. 448).

rente de l'image hugolienne pour qu'il faille voir là la source directe de ces vers.

Nerval et Vigny, indépendamment l'un de l'autre, ont profondément transformé le « Songe » de Jean-Paul en plaçant cette détresse de Jésus non plus dans un paysage de cauchemar, mais au Jardin des Oliviers. La première version du « Songe », publiée en 1856 seulement et ignorée de nos romantiques, mettait en scène Shakespeare au lieu du Christ ; avec Vigny et Nerval, le thème de l'absence de Dieu s'éloigne de cette première version et rejoint plus étroitement que chez Jean-Paul le Christ de l'Évangile. Ce qu'il perd ainsi en qualité « fantastique », il le regagne en intensité dramatique et en valeur religieuse. Avec Hugo, au contraire, tout caractère chrétien est enlevé à la vision ; lorsqu'il évoquera, dans *Dieu* et dans la *Fin de Satan*, le « mont mystérieux des oliviers immenses », il donnera une tout autre signification à l'angoisse morale de Jésus. Du « Songe », il ne retiendra qu'une image, celle de l'œil crevé, et, au lieu du Christ, c'est l'Homme, le Songeur, le Douteur, c'est Victor Hugo lui-même qui vivra cette minute d'épouvante ; elle sera l'une des phases constamment répétées de son grand mythe visionnaire. La vie des images à travers l'œuvre de Hugo est bien plus que l'expression de son évolution intérieure : elle se confond avec cette évolution même[1]. Les documents les plus intimes que nous puissions avoir sur ce grand primitif ne sont pas des notes autobiographiques, mais ses œuvres poétiques. Poursuivre chez lui les transformations d'une image, même d'une image empruntée, c'est plus que chez tout autre poète pénétrer un peu de ce mystère qui enveloppe encore son œuvre.

Albert Béguin.

1. M. Denis Saurat (*la Religion de Victor Hugo*, 1929), après avoir magistralement établi la nature primitive de la mentalité hugolienne, tente (dans le chapitre III de sa troisième partie) d'assimiler l'expérience de Hugo à celle des grands mystiques et croit à l'existence de documents intimes susceptibles d'étayer cette vue. Mais, ces documents, nous les avons en surabondance dans l'œuvre poétique de Hugo, et en particulier dans le riche reliquat de *Dieu*. Le fragment publié p. 523 de l'édition Ollendorf est très révélateur; la « mort du moi » que décrit Hugo n'est pas celle du mystique qui s'absorbe en Dieu et conquiert la voie menant au centre de l'âme. Ce qui subsiste, chez Hugo, ce n'est pas une « présence » mystique, mais une « soif de connaître ». C'est proprement le moi qui absorbe l'univers ; à ce point de vue, la substitution de Hugo à Jésus dans le *Songe de Jean-Paul* est également significative. Si Hugo est mystique, c'est dans le sens très étendu où l'on peut assimiler le mysticisme à un « impérialisme du moi » ; non pas dans le sens de la mystique véritable.

MATTHEW ARNOLD'S INDEBTEDNESS TO RENAN'S *ESSAIS DE MORALE ET DE CRITIQUE*

The relationship between certain phases of the literary criticism of Matthew Arnold and the *Essais de morale et de critique* of Ernest Renan has, up to the present time, been indicated in only two published writings. Mr. W. L. Jones in the 13th volume of the *Cambridge History of English Literature* suggests some sort of relationship in certain of the works of these two critics, but he is content to let the matter rest with the mere suggestion ; the two most notable resemblances, he believes, are of style and the manner of critical approach[1]. He also states that *On the Study of Celtic Literature* was « directly inspired by an essay by Renan[2] ».

The second reference to a resemblance between portions of Arnold's literary criticism and Renan's *Essais de morale et de critique* appears in an article by Mr. Lewis F. Mott[3], later incorporated into his study of Ernest Renan[4]. While I am under obligation to Mr. Mott for a number of illuminating suggestions furnished by his study, I shall endeavor to indicate the indebtedness of Arnold to Renan's *Essais de morale et de critique* at much greater length and in more detailed fashion.

* * *

In the winter of 1859 there appears in Arnold's letters his first reference to Renan. Writing to his sister, Mrs. Forster, on December 24, 1859, Arnold stated :

« I thought the other day that I would tell you of a Frenchman whom I saw in Paris, Ernest Renan, between whose line of endeavor and my own I imagine there is considerable resemblance, that you might have a look at some of his books if you liked. The difference is, perhaps, that he tends to inculate [Arnold's spelling] morality, in a high sense of the word, upon the French nation as what they most want, while I tend to inculate intelligence, also in a high

1. « The two resembled each other not least in the adoption of a style *lenis, minimeque, pertinax* ». W. L. Jones, *Cambridge History of English Literature*. New York, 1917, v. XIII, p. 111.

2. *Ibid.*, v. XIII, p. 111.

3. Lewis F. Mott, « Arnold and Renan ». *Modern Language Notes*, February, 1918, p. 70.

4. Lewis F. Mott, *Ernest Renan*. New York, 1921.

sense of the word, upon the English nation as what they most want ; but with respect both to morality and intelligence, I think we are singularly at one in our ideas, and also with respect to the progress and the established religion of the present day. The best book of his for you to read in all ways, is his *Essais de morale et de critique*, lately published. I have read few things for a long time with more pleasure than a long essay with which the book concludes — *Sur la poésie des races celtiques*. I have long felt that we owed far more, spiritually and artistically, to the Celtic races than the somewhat coarse Germanic intelligence readily perceived, and been increasingly satisfied at our own semi-Celtic origin, which, as I fancy, gives us the power, if we will use it, of comprehending the nature of both races. Renan pushes the glorification of the Celt too far ; but there is a great deal of truth in what he says, and being on the same ground in my next lecture, in which I have to examine the origin of what is called the « romantic » sentiment about women, which the Germans quite falsely are fond of giving themselves the credit of originating, I read him with the more interest[1]. »

It is apparent that Arnold had not yet commenced his assiduous reading of French critical periodicals, in particular his avowed favorite, the *Revue des Deux Mondes*, for this essay by Renan had appeared in that publication as early as February 1, 1854.

It is probable that Arnold was first attracted to the work of Renan by a very evident resemblance to his own methods of thought. It may be that his interest in Renan's subject matter did not arise until after a keen interest had been aroused in Renan's manner of writing and his method of thinking. Renan's literary style possesses all the virtues of the « attic style » as it is described both by Arnold and by Sainte-Beuve. Moreover, Arnold found in the volume of the *Essais de morale et de critique* the very sort of subject matter which he was later to include in his own first volume of *Essays in Criticism*. There was all the variety of subject matter and the breadth of interest in Renan's group of essays which there was in Arnold's first collection. As any reader of French may discover for himself, there is a very apparent resemblance in tone and in content between this volume of Renan's essays and Arnold's first volume of collected essays.

In regard to the specific nature of the attraction which Arnold found in Renan's *Essais* I should like to refer to Professor Mott's paper on Arnold and Renan :

« Here he found the disinterested spirit of criticism, free from

1. Matthew Arnold, *Letters*. London, 1892, v. I, p. 128-129.

dogmatism, and the heat of controversy ; here he found Sweetness and Light, not the phrase but the thing itself, urbanity, irony, a delicacy of *nuance* and an intellectual finesse that refused to be limited by formulas. Hebraism and Hellenism, again not the words but the ideas, were distinguished as the main currents of European culture. The poetry of life was exalted above the machinery of life. In politics there was no sympathy with the gross and vulgar materialism of the prevailing school, proud of industrial and administrative improvement... In religion there was the sense of « that stream « of tendency by which all things strive to fulfill the law of their « being » ; there was faith in the divine and denial of the supernatural ; infallible doctrine was rejected, sacred history was treated as in no respect different from profane history, yet religion itself... was glorified as the highest manifestation of the human spirit[1]. »

In 1859 Arnold had published all but one volume of his poetry. His career as a critic lay yet open before him. He had, it is true, expressed certain of his reflections and impressions concerning life and literature in his letters, in his poetry, and in his early lectures at Oxford. But no work which exemplified the method and the style which were later to become so characteristic of Arnold as a critic had as yet appeared. It therefore appears that the influence of Renan cannot be underestimated when considering this period of Arnold's transition from poet to critic. I do not wish to assert that without Renan's influence in literary and religious criticism[2] Arnold would not have turned to the practice of criticism in place of the production of poetry. I believe, however, that it is to Arnold's credit to state that the influence of Renan during this transitional period was to stabilize his own ideas, to furnish him with an example of fine critical style and practice, and to reveal to him the possibilities which lay before him if he were to turn definitely to the field of criticism.

Let us now examine in detail what appear to be the results of Arnold's reading of Renan's *Essais de morale et de critique*. The first resemblance which appears in actual critical practice is found in the preface to the *Essays in Criticism*, published in 1865. When the preface to this collection is compared with the preface to Renan's *Essais* it is at once apparent that there is a similarity in the purposes of the two men. Renan at first appears to be more serious in

1. L. F. Mott, « Arnold and Renan ». *Modern Language Notes*, February, 1918, p. 67.

2. I expect to indicate the relationship between Arnold's and Renan's religious criticism in a forthcoming paper.

stating the purpose of his collection of essays than does Arnold. Arnold begins his preface with an immediate jibe at his critics (critics of the *Lectures on translating Homer*). Renan begins his preface in a more serious manner.

« Les morceaux réunis en ce volume n'ont, par le fond du sujet, aucune liaison nécessaire. Ils n'ont de commun que l'inspiration qui les a dictés et le sentiment qui en fait l'âme. Tous se résument en une pensée que je mets fort au-dessus des opinions et des hypothèses, c'est que la morale est la chose sérieuse et vraie par excellence et qu'elle suffit pour donner à la vie un sens et un but[1]. »

Renan's preface, for the most part, continues in this vein.

The subject matter of Arnold's preface consists largely of a facetious apology to the critics of his lectures on Homer. Arnold takes elaborate pains to set forth his regrets for his vivaciousness, and in an equally elaborate manner he urges these critics not to hold Oxford responsible for his opinions and his mannerisms. Renan, towards the close of his preface, adopts the same tone of raillery. In a style of phrasing which is equally as elaborate and as ironical as that of Arnold, Renan speaks to certain of his own assailants[2].

Arnold and Renan are in agreement as to the purpose of their respective prefaces. Each man is upholding an idealism which is the heritage of centuries of life in the spirit, a life maintained against the crushing inroads of a new materialism that is the product of complex changes in individual and social life which marked the 19th century in both France and England.

When we approach the conclusion of each of the two prefaces, the influence of Renan upon Arnold becomes even more apparent. After the preliminary matter of the two prefaces in which the manner of each critic has resembled that of the other at times, both indulge in a poetic apostrophe to what they considered the most important and precious influence in their lives. With Renan, this influence was his inheritance of the spirit of the Celtic races, for Renan was a Breton. With Arnold, this influence was his inheritance of the best of the spirit of Oxford, a spirit he defies in his preface. At the conclusion of Renan's preface we find this highly colored passage :

« O pères de la tribu obscure au foyer de laquelle je puisai la foi à l'invisible, humble clan de laboureurs et de marins, à qui je dois d'avoir conservé la vigueur de mon âme en un pays éteint, en un

1. Renan, *Essais de morale et de critique*. Paris, 1929, p. 1.
2. *Ibid.*, p. xiv and xv for examples of this tone.

siècle sans espérance, vous errâtes sans doute sur ces mers enchantées où notre père Brandan chercha la terre de promission... Quelquefois je regrette que votre barque, en quittant l'Irlande pour la Cambrie, n'ait point obéi à d'autres vents. Je les vois dans mes rêves, ces cités pacifiques de Clonfert et de Lismore, où j'aurais dû vivre, pauvre Irland, nourri du son de tes cloches, au récit de tes mystérieuses odyssées. Inutiles tous deux en ce monde, qui ne comprend que ce qui le dompte ou le sert, fuyons ensemble vers l'Éden splendide des joies de l'âme, celui-là même que nos saints virent dans leurs songes. Consolons-nous par nos chimères, par notre dédain. Qui sait si nos rêves, à nous, ne sont pas plus vrais que la réalité? Dieu m'est témoin, vieux pères, que ma seule joie, c'est que parfois je songe que je suis votre conscience, et que par moi vous arrivez à la vie et à la voix[1]. »

Compare this prose rhapsody with Arnold's conclusion to his preface, written in a very similar manner :

« ... Oxford. Beautiful city ! So venerable, so lovely, so unravaged by the fierce intellectual life of our century, so serene !... And yet, steeped in sentiment as she lies, spreading her gardens to the moonlight, and whispering from her towers the last enchantment of the Middle Age, who will deny that Oxford, by her ineffable charm, keeps ever calling us nearer to the true goal of all of us, to the ideal, to perfection, — to beauty... Adorable dreamer, whose heart has been so romantic ! who has given thyself so prodigally, given thyself to sides and to heroes not mine, only never to the Philistines ! home of lost causes, and forsaken beliefs, and unpopular names, and impossible loyalties !... Apparitions of a day, what is our puny warfare against the Philistines, compared with the warfare which this queen of romance has been waging against them for centuries, and will wage after we are gone[2]? »

It is difficult, in the words of Mott,

« to entertain a doubt that Renan's work of 1859 was in Matthew Arnold's mind when he wrote that celebrated passage in 1865[3] ».

In passing through the *Essais*, the first notable evidence of a resemblance between the work of Renan and that of Arnold is found in the former's essay on the French Academy. On page 344 of Re-

1. E. Renan, *Essais de morale et de critique*. Paris, 1929, p. XVIII-XIX.
2. Matthew Arnold, *Essays in Criticism*. London, 1883, p. 7-8.
3. L. F. Mott, « Arnold and Renan ». *Modern Language Notes*, February, 1918, p. 70.

nan's volume there appear four ideas which Arnold was to incorporate into his essay on *The literary Influence of Academies.* The first of these, that excellence along one line of achievement requires some sort of concession in another line, appears in Renan's words :

« Que de grandes concessions aient été nécessaires pour créer cette espèce de maîtrise en fait de bon ton que l'Académie représente parmi nous, on ne saurait le méconnaître[1]. »

Arnold elaborates this idea of excellence in one line of endeavor to the disadvantage of excellence in another[2], and concludes his discussion by stating that a nation

« whose chief spiritual characteristic is energy, will not be very apt to set up, in intellectual matters, a fixed standard, an authority[3]... ».

The second idea which Renan emphasized and which Arnold seems to have borrowed, is that the critic should not uphold the faults of his country. This contention appears so often in Arnold that it may appear to be stretching a point to assert that he received the first notion from Renan. Yet these following words appear on the same page on which appear three other ideas which Arnold very likely borrowed from Renan :

« Je ne voudrais point passer pour un de ces flatteurs toujours attentifs à caresser les défauts de leur pays[4]... »

The third idea which Arnold may have received from Renan is a continuation of the thought expressed in the sentence which I have just quoted ; France imagines other countries to be admiring her when they are in reality finding fault with her :

« ... le pire défaut du nôtre est sans contredit cette coquetterie qui lui fait croire trop volontiers que tout le monde pense à lui et l'admire, même quand on le plaint[5]. »

This idea of the coquettishness, the vanity, and the blindness of France toward the opinion which her neighbors held, was several times emphasized by Arnold, notably in the essay on *Equality.*

The fourth idea, which occurs several times in Arnold's essay on

1. E. Renan, *Essais de morale et de critique.* Paris, 1929, p. 344.
2. See Arnold's Essay on *The Literary Influence of Academies*, p. 40-43.
3. E. Renan, *op. cit.*, p. 344.
4. E. Renan, *op. cit.*, p. 344.
5. E. Renan, *op. cit.*, p. 344.

the Influence of Academies, also appears to have been taken directly from this very source. Renan stated that :

« Le génie français n'est pas, de tous ceux qui se partagent le monde, le plus philosophique, le plus poétique surtout ; mais c'est certainement le plus complet, le plus mesuré, le plus propre à créer une forme de culture intellectuelle qui s'impose à tous[1]. »

We read in Arnold that

« The power of French literature is in its prose-writers... many of the celebrated French poets depend upon the qualities of intelligence which they exhibit[2]. »

This idea of the second rate quality, of the « prosiness » of French poetry, due to an over-development along the line of reason and intellect, appears again and again in Arnold's essays[3].

* * *

But the most notable example of the influence which Renan exerted upon Arnold's literary criticism is, as I have already suggested, Renan's study of *La poésie des races celtiques*, first published in the *Revue des Deux Mondes* in 1854, and again in 1859 as the last essay in the volume *Essais de morale et de critique*. Although Arnold, at one point in his Studies in Celtic Literature, acknowledges a debt to Renan, he gives no indication at that point of the actual extent of his indebtedness. How great that was will appear upon examination.

I have already referred to the similarity between the conclusions of Arnold's and Renan's prefaces to their first volumes of collected essays. In reading the opening pages of Renan's *La poésie des races celtiques* and Arnold's *On the Study of Celtic Literature* another such similarity appears. Renan opens his long study of Celtic poetry with a colorful passage in which the wild, almost mystical features of Brittany are contrasted with the cultivated and productive fields of Normandy, a contrast of the natural idealism of the Celts as opposed to the vulgar materialism of the Normans. Renan, as does Arnold after him, takes the figure of a traveller wandering on these rocky shores, looking upon the geological and the geographical features of the two districts :

« Lorsqu'en voyageant dans la presqu'île armoricaine on dépasse

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 344-345.
2. M. Arnold, *Essays and Criticism*. London, 1883, p. 44.
3. *Ibid.*, p. 40. Arnold here quotes Renan directly.

la région, plus rapprochée du continent, où se prolonge la physionomie gaie, mais commune, de la Normandie et du Maine et qu'on entre dans la véritable Bretagne, dans celle qui mérite ce nom par la langue et la race, le plus brusque changement se fait sentir tout à coup. Un vent froid, plein de vague et de tristesse, s'élève et transporte l'âme vers d'autres pensées ; le sommet des arbres se dépouille et se tord ; la bruyère étend au loin sa teinte uniforme ; le granit perce à chaque pas un sol trop maigre pour le revêtir ; une mer presque toujours sombre forme à l'horizon un cercle d'éternels gémissements. Même contraste dans les hommes : à la vulgarité normande, à une population grasse et plantureuse, contente de vivre, pleine de ses intérêts, égoïste comme tous ceux dont l'habitude est de jouir, succède une race timide, réservée, vivant toute au dedans, pesante en apparence, mais sentant profondément et portant dans ses instincts religieux une adorable délicatesse... Il semble que l'on entre dans les couches souterraines d'un autre âge, et l'on ressent quelque chose des impressions que Dante nous fait éprouver quand il nous conduit d'un cercle à un autre de son enfer[1]. »

With the effectiveness of this introduction in his mind, Arnold begins his own study of the Celts and their literature with the very same sort of introduction. There is the same contrast between the vulgar and the ideal ; in this case the contrast is between the commercialism of Liverpool and its surroundings and the natural and mystical beauty of the Welsh coast. He writes :

« The summer before last I spent somme weeks at Llandudno, on the Welsh coast. The best lodginghouses at Llandudno look eastward, towards Liverpool ; and from that Saxon hive swarms are incessantly issuing, crossing the bay, and taking possession of the beach and the lodging houses. Guarded by the Great and the Little Orme's Head, and alive with the Saxon invaders from Liverpool, the eastern bay is an attractive point of interest, and many visitors to Llandudno never contemplate anything else. But, putting aside the charm of the Liverpool steamboats, perhaps the view, on this side, a little dissatisfies one after a while ; the horizon wants mystery, the sea wants beauty, the coast wants verdure, and has too bare an austereness and aridity. At last one turns around and looks westward. Everything is changed ! Over the mouth of the Conway and its sands is the eternal softness and mild light of the west ; the low line of the mystic Anglesey, and the precipitous Penmaenmawr, and the great group of Carnedd Llweelyn and Carnedd David and their brethren fading away, hill behind hill, in an aerial

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 374-375.

haze, make the horizon ; between the foot of Penmaenmawr and the bending coast of Anglesey, the sea, a silver stream, disappears one knows not whither. On this side, Wales, — Wales, where the past still lives, where every place has its tradition, every name its poetry, and where the people, the genuine people, still know this past, this tradition, this poetry, and live with it, and cling to it ; while, alas, the prosperous Saxon on the other side, the invader from Liverpool and Kirkenhead, has long ago forgotten his[1]. »

On page 75 of his study of Celtic Literature Arnold states that

« M. Renan, with his eyes fixed on the Bretons and the Welsh, is struck with the timidity, the shyness, the delicacy of the Celtic nature, its preference for a retired life, its embarrassment at having to deal with the great world. He talks of the *douce petite race naturellement chrétienne*, his race *fière et timide, à l'extérieur gauche et embarrassé*[2]. »

Arnold finds that this characterization will do for the Cymri, but not for the Gael, or the

« typical Irishman of Donnybrook fair[3] ».

Referring again to Renan's essay, Arnold writes that

« M. Renan's *infinie délicatesse de sentiment qui caractérise la race Celtique*[4] »

does not accord with the Englishman's popular conception of the typical Irishman. Arnold does admit, however, that Renan's *sentiment* is the

« word which marks where the Celtic races really touch and are one[5] »,

and goes on to state that

« sentimental, if the Celtic nature is to be characterized by a single term, is the best one to take[6]. »

This single reference to Renan by no means completes the list of ideas on the nature of the Celtic races and their literature which

1. Matthew Arnold, *On the Study of Celtic Literature*. London, 1883, p. 1-2.
2. *Ibid.*, p. 75-76.
3. *Ibid.*, p. 76.
4. *Loc. cit.*
5. *Loc. cit.*
6. *Loc. cit.*

Arnold had garnered from the essay by Renan. Certain of the most distinguished features of the Oxford Lectures on Celtic poetry appear, when examined in the light of Renan's essay, to have come directly from Arnold's reading of Renan's comprehensive study of the Celtic mind and of Celtic literature.

Perhaps the most distinguished feature of Arnold's study of Celtic literature is his analysis of the Celtic mind, and his presentation of the essential and distinguishing qualities of Celtic poetry. But let us compare this analysis of the Celtic mind and the Celtic temperament with that Renan had already offered.

I have indicated that Arnold was indebted to Renan for what he termed the most marked characteristic of the Celts, namely, their sentiment. But not content to let that characteristic be defined in such simple terminology, he elaborates upon the idea. The Celts possess an organization

« quick to feel impressions, and feeling them very strongly ; a lively personality, therefore, keenly sensitive to joy and to sorrow ; this is the main point[1] ».

Further down on the same page Arnold adds that the Celtic temperament may be seen in several different aspects :

« it may be seen in wistful regret, it may be seen in passionate, penetrating melancholy ; but its essence is to aspire ardently after life, light, and emotion, to be expansive, adventurous, gay[2] ».

He then proceeds to make a short comparison between the Celtic temperament and the Germanic temperament :

« The Celtic genius is more airy and unsubstantial and goes less near the ground than does the German[3]. »

From this he passes to a defence of the Celts from the charge of sensualism frequently brought against them by their « enemies » :

« The Celt is often called sensual ; but it is not so much the vulgar satisfactions of sense that attract him as emotion and excitement ; he is truly, as I began by saying, sentimental[4]. »

It is interesting to compare this defence of the Celts by Arnold with the defence which Renan presents on the same matter. Renan

1. *Loc. cit.*
2. *Loc. cit.*
3. *Ibid.*, p. 77.
4. *Loc. cit.*

had already championed, in his introductory-remarks in the essay, the cause of the Celts against their foes who charged them with sensualism ; Renan's counsel to those who would declare the Celts sensualists is perhaps the source of Arnold's material for defense of the Celts on this matter :

« Ne dites pas que c'est appétit de jouissance grossière, car jamais peuple ne fut d'ailleurs plus sobre et plus détaché de toute sensualité[1]. »

In advancing further with his analysis of the Celtic people Arnold briefly mentions a point which Renan had developed at some length in his essay of 1854. Arnold writes :

« ... as in material civilization he has been ineffectual, so has the Celt been ineffectual in politics[2]. »

Renan had written, concerning this same matter :

« Il ne semble pas qu'à aucune époque elle ait eu d'aptitude pour la vie politique[3]... »

In his letter written to his sister in 1859 Arnold indicated that he had discovered an interest which he wished to pursue at « greater length » in his Oxford lectures. The interest is mentioned towards the close of that letter :

« ... being on the same ground in my next lecture, in which I have to examine the origin of what is called the « romantic » sentiment about women, which the Germans quite falsely are fond of giving themselves the credit of originating, I read him [Renan] with the more interest[4]. »

It would appear from a reading of this letter that Arnold expected to pursue with some degree of thoroughness this question of the origin of the romantic sentiment concerning women. But he apparently abandoned the idea of seeking to determine on his own account the nature and the origin of this sentiment. The only reference which he makes to the matter in the lectures, as they are published, is rather hurried and slighting. He states :

« Some people have found in the Celtic nature and its sensibility the main root out of which chivalry and romance and the glorifica-

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 386.
2. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 80.
3. E. Renan, *op. cit.*, p. 383.
4. Matthew Arnold, *Letters*. London, 1892, v. I, p. 129.

tion of a feminine ideal spring ; this is a great question, with which I cannot deal here... no doubt the sensibility of the Celtic nature, its nervous exaltation, have something feminine in them, and the Celt is thus peculiarly disposed to feel the spell of the feminine idiosyncrasy ; he has an affinity to it[1]... »

In Arnold's mind the « some people » to whom he refers may have been any number of scholars or students, but when one turns to page 385 of Renan's essay on Celtic poetry, it is difficult to believe that the discussion to which Arnold refers was any other. It is equally probable that Arnold owed to Renan his idea of the presence of the feminine element in the Celtic temperament. The passage in Renan to which I refer runs as follows :

« S'il était permis d'assigner un sexe aux nations comme aux individus, il faudrait dire sans hésiter que la race celtique, surtout envisagée dans sa branche kymrique ou bretonne, est une race essentiellement féminine... Nulle nature n'a conçu avec plus de délicatesse l'idéal de la femme et n'en a été plus dominée[2]. »

Renan also touched upon the matter of the reputed Germanic origin of the feminine ideal, which was the basis of the chivalric sentiments. On this matter, which was, as I have shown, at one time a matter of keen interest to Arnold, Renan advised the student to

« comparer Genièvre et Iseult à ces furies scandinaves de Gudrun et de Chrimhilde, et vous avouerez que la femme telle que l'a conçue la chevalerie — cet idéal de douceur et de beauté posé comme but suprême de la vie — n'est une création ni classique, ni chrétienne, ni germanique, mais bien réellement celtique[3]. »

Renan had carefully developed the idea that chivalry owed its origin to the power of the Celtic mind and genius, an idea to which Arnold alludes only in passing[4].

Arnold made much of the Celt's feeling for nature :

« His sensibility gives him a peculiarly near and intimate feeling of nature and the life of nature ; here, too, he seems in a special way attracted by the secret before him, the secret of natural beauty and natural magic[5]... »

1. Matthew Arnold, *On the Study of Celtic Literature*. London, 1883, p. 81-82.
2. E. Renan, *op. cit.*, p. 385.
3. E. Renan, *Ibid.*, p. 385.
4. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 82.
5. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 82.

This idea of the Celt's affinity to nature, an almost mystical attachment, is one Renan took great pains to develop time and again. The relationship of the Celtic races to nature is one of the central ideas of Renan's entire essay :

« La vivacité toute particulière que les races celtiques ont portée dans le sentiment de la nature[1]. »

Renan also states that the naturalism of the Celts is

« un naturalisme réaliste en quelque sorte, l'amour de la nature pour elle-même, l'impression vive de sa magie[2]... ».

On page 78 of his study of Celtic literature Arnold introduces a short comparison of the Celtic imagination and the Greek, or classical, imagination. Arnold favors the Greeks, for they have, he states, introduced a sense of *measure* into their use of the imagination[3]. Renan had made the same sort of a comparison in his essay, although he reached a different conclusion than did Arnold. Renan felt that the Celtic imagination, when compared with the Greek imagination is « vraiment l'infini comparé au fini[4] ». In arriving at this conclusion, Renan voiced an opinion which is very reminiscent of an utterance of Arnold, which follows directly the passage concerning the nature of the Celtic imagination and the nature of the Greek imagination. Renan states that the

« élément essentiel de la vie poétique du Celte, c'est l'*aventure*, c'est-à-dire la poursuite de l'inconnu, une course sans fin après l'objet toujours fuyant du désir[5] ».

Arnold writes concerning this same point with regard to the Celtic temperament that

« its essence is to aspire ardently after life, light, and emotion, to be expansive, adventurous[6]... »

I have indicated, in the preceding paragraphs, the close resemblance between Arnold's and Renan's treatment of the Celtic people, and their respective considerations of that people's temperament. I wish now to turn to Arnold's and Renan's statements concerning the nature of Celtic poetry.

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 402.
2. E. Renan, *Ibid.*, p. 403.
3. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 78.
4. E. Renan, *op. cit.*, p. 386.
5. E. Renan, *Ibid.*, p. 386.
6. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 78.

Arnold succeeded, during the many years which he spent in writing criticism, in establishing phrases which were successful in two outstanding ways ; first, these phrases were unforgettable, and thus were quickly caught by the public mind ; second, these phrases were remarkably apt in their condensation and conservation of the essence of the general idea which Arnold was endeavoring to present. Few of these phrases were original with him : most of them were borrowed from sources which were generally foreign. From Heine, Arnold received the term « Philistinism ». From Sainte-Beuve he received such phrases and expressions as « free play of the mind », « Attic prose », « Asiatic prose », « urbanity », « provinciality » and « disinterestedness[1] ». Among all these phrases which are so characteristic of Arnold's manner and method of criticism, none exerted more appeal to the discriminating reader of his time, or seemed to show more critical aptitude on Arnold's part, than the three characteristics which he ascribed to English poetry in his analysis of poetry presented in the sixth section of the « Study of Celtic literature ».

« If I were asked where English poetry got these three things, its turn for style, its turn for melancholy, and its turn for natural magic, for catching and rendering the charm of nature in a wonderfully near and vivid way, — I should answer, with some doubt, that it got much of its turn for style from a Celtic source ; with less doubt, that it got much of its melancholy from a Celtic source ; with no doubt at all, that from a Celtic source it got nearly all its natural magic[2]. »

Yet it was directly from Renan that Arnold borrowed two of these phrases, and the style of expression itself, is a style which closely matches that of Renan when he was setting forth the same phrase in French in 1854.

In considering Renan's analysis of the Celtic temperament I have already quoted his phrases concerning the Celt's great and outstanding « ... amour de la nature pour elle-même, l'impression vive de sa magie[3]... ». Renan laid much emphasis on the element of melancholy which runs through the poetry of the Celtic races. On page 384 of his essay he refers to the melancholic beauty of the

1. I will indicate the nature of Arnold's relationship to Sainte-Beuve, and the extent of his indebtedness to him, in a thesis which will shortly be presented to the English faculty of the University of Oregon.

2. Matthew Arnold, *On the Study of Celtic Literature*. London, 1883, p. 102-103.

3. E. Renan, *op. cit.*, p. 403.

poetry of the Celts by stating that « rien n'égale la délicieuse tristesse de ses mélodies nationales[1] ». Arnold, in dealing with the element of melancholy in Celtic poetry, refers to it as a « chord of penetrating passion and melancholy[2] ». This « chord », in the estimation of Arnold, is the result of the temperament developed by the Celts

« with their vehement reaction against the despotism of fact, with their sensuous nature, their manifold striving, their adverse destiny, their immense calamities[3]. »

As a consequence, the Celtic melancholy is « struggling, fierce, passionate[4] ».

Let us turn to Renan's consideration of this same matter. He stated that the Celt

« ... a opposé une barrière infranchissable aux influences du dehors[5] » ;

that the Celt possesses in a higher degree than any other European « une puissante individualité[6] » ; that the Celtic race

« s'est usée à résister au temps et à défendre les causes désespérées[7] ».

I have already mentioned Renan's characterization of the element of *aventure* in the Celtic temperament : this element of daring, of striving, developed into the sort of Titanism to which Arnold refers, — « fierce, struggling, passionate ». Concerning this same element of the Celtic temperament and nature, Renan had stated :

« Cette race veut l'infini, elle en a soif, elle le poursuit à tout prix, au delà de la tombe, au delà de l'enfer[8]. »

In these elements of intense striving, of an individuality developed to a marked degree, an heritage which has been given to the defence of desperate and generally lost causes, Renan « discovered », as did Arnold, the source of the strain of melancholy which is the chief

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 384.
2. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 115.
3. *Ibid.*, p. 115.
4. *Ibid.*, p. 116.
5. *Ibid.*, p. 380.
6. *Loc. cit.*
7. *Ibid.*, p. 383.
8. *Ibid.*, p. 386.

distinction of the poetry of the Celtic races. But Renan came more directly to the heart of this matter than did Arnold. Renan said of the sadness or « tristesse » which marks all Celtic poetry :

« Prenez les chants de ses bardes du VI^e siècle ; ils pleurent plus des défaites qu'ils ne chantent de victoires. Son histoire n'est elle-même qu'une longue complainte ; elle se rappelle encore ses exils, ses fuites à travers les mers. Si parfois elle semble s'égayer, une larme ne tarde pas à briller derrière son sourire ; elle ne connaît pas ce singulier oubli de la condition humaine et de ses destinées qu'on appelle la gaieté. Ses chants de joie finissent en élégies ; rien n'égale la délicieuse tristesse de ses mélodies nationales ; on dirait des émanations d'en haut, qui, tombant goutte à goutte sur l'âme, la traversent comme des souvenirs d'un autre monde. Jamais on n'a savouré aussi longuement ces voluptés solitaires de la conscience, ces réminiscences poétiques où se croisent à la fois toutes les sensations de la vie, si vagues, si profondes, si pénétrantes que, pour peu qu'elles vinssent à se prolonger, on en mourrait, sans qu'on pût dire si c'est d'amertume ou de douceur[1]. »

Arnold gives much attention to the « natural magic » which came into English poetry through Celtic influence. When one reads the sixth section of the study of Celtic literature, where this idea is developed, there appears another very close resemblance between Arnold's subject matter and style, and the same elements in Renan. Arnold states that the presence of natural magic in the poetry of the Celts is the result of the Celt's « quick sensibility and nervous exaltation », a characteristic which gave the Celtic poet the genius and the

« gift of rendering with wonderful felicity the magical charm of nature. The forest solitude, the bubbling spring, the wild flowers are everywhere in romance. They have a mysterious life and grace there ; they are Nature's own children and utter her secret in a way which makes them something quite different from the woods, waters, and plants of Greek and Latin poetry[2] ».

It is remarkable how closely this section parallels a similar portion of Renan's passage concerning the role of nature in the poetry of the Celts : Renan speaks of « le culte des forêts, des fontaines et des pierres[3] » which appears throughout Celtic poetry and in all the

1. Renan, *op. cit.*, p. 383-384.
2. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 120.
3. *Ibid.*, p. 404.

poetry of romance. This « culte » is the product of a characteristic of the Celtic temperament to which I have already referred —

« Cette touchante sympathie tenait elle-même à la vivacité toute particulière que les races celtiques ont portée dans le sentiment de la nature[1]. »

« Magic », says Arnold, « is just the word for this quality[2]. » Arnold feels also that the descriptions of the forest and fountain which are found in Celtic poetry are not those of « Greek and Latin poetry[3] », and that

« the magic of nature is something which the Greeks and Latins did not have[4] ».

Renan held this same opinion, except that he introduced a slight difference into his notion of the origin of this element in the poetry of the Celts. In Renan's mind this natural magic, an outgrowth of an intimate feeling for Nature, this quality was not the « ... naturalism... de la Grèce et de l'Inde[5] ». Thus both Arnold and Renan sought to make it clear that the Celt's possession of « natural magic », or « l'amour de la nature pour elle-même, l'impression vive de sa magie... », was a possession not shared by Greek, Latin, or Indian.

Three examples of similarity in the citation of examples of Celtic poetry remain, in this study, as further evidences of the direct influence of Renan's *La poésie des races celtiques* upon Arnold's *On the Study of Celtic Literature.*

The first of these examples is the couplet from Chrétien de Troyes which is used by Renan on page 453 of his essay and by Arnold on page 100 of his essay. At this point Arnold is discussing certain racial characteristics of the Germans and the Celts, and the nature of the attitude of the French toward the Celts. Arnold states :

« The couplet of Chrétien of Troyes about the Welsh —

« ... Gallois sont tous, par nature,
« Plus fous que bêtes en pâture » —

is well known, and expresses the genuine verdict of the Latin mind on the Celts[6]. »

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 402.
2. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 120.
3. *Loc. cit.*
4. *Loc. cit.*
5. E. Renan, *op. cit.*, p. 403.
6. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 100

Renan quotes Chrétien de Troyes, while discussing the same question — the differences between the French and the Germanic temperaments :

« C'est bien à Chrétien de Troyes, par exemple..., qu'appartient de dire :

« Les Gallois sont tous par nature
« Plus sots que bêtes de pâture[1]. »

As Professor Mott has pointed out, Arnold has made a serious misquotation in his use of the couplet, having inserted the word *fous* instead of *sot*[2].

The second, and most notable, example of Arnold's borrowing of Renan's quotations occurs page 41 of *On the Study of Celtic Literature*. In the preceding paragraph Arnold has been endeavoring to prove that a Mr. Nash (a contemporary student of Celtic literature, and one who has met with much disfavor on Arnold's part) has been wrong in his assertion, that what generally passes for ancient Celtic literature is in reality a product of the 12th and 13th centuries. Certain aspects of the technical terms of poetry .says Arnold, tend to prove this antiquity of Celtic poetry, and indicate

« surely, in these Celtic peoples, the clear and persistent tradition of an older poetical period of great development[3] ».

To make valid his claim for the antiquity of the poetry of the Celtic people Arnold goes on to state that

« perhaps the best way to get a full sense of the storied antiquity... is to take almost at random, a passage from such a tale as *Kilwch and Olwen* in the *Mabinogoion*... Almost every page of this tale points to traditions and personages of the most remote antiquity, and is instinct with the very breath of the primitive world[4] ».

Arnold then quotes, in an abbreviated form, the very passage which Renan had used to prove the same point, concerning the genuine antiquity of the poetry of the Celts. Renan had preceded his choice of the selection from *Kilwch and Olwen* with words which are very similar to those which Arnold employs. In endeavoring to prove the antiquity of Celtic literature Renan had mentioned its

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 453.
2. L. F. Mott, « Arnold and Renan, *Modern Language Notes* », February, 1918, p. 71.
3. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 41
4. *Ibid.*, p. 41-42.

possession of « un caractère particulier d'ancienneté[1] ». This characteristic, stated Renan, is especially evident in the

« *mabinogi de Kilwich et Olwen*, par sa physionomie toute primitive, par le rôle qu'y joue le sanglier, conformément aux données de la mythologie celtique[2]... ».

Further to strengthen his evidence for the antiquity of the poetry of the Celts, Renan stated that he wished

« par quelques extraits en faire comprendre la physionomie antique et la haute originalité[3] »

of the *Mabinogoion*. Renan, in selecting this passage, had stated :

« Je choisis au hasard un de ces récits qui me semble propre à donner une idée de la composition tout entière[4]. »

Arnold uses the very same phrasing in prefacing his selection from Renan's quotation :

« Perhaps the best way to get a full sense of the storied antiquity... is to take, almost at random, a passage from such a tale as Kilwch and Olwen in the Mabinogoion[5]. »

* * *

Arnold's great indebtedness to Renan is now apparent in two phases of his work : in the manner and tone of his writing, and in the materials and the ideas contained in the essays. For examples of influence in the manner and tone of Arnold's writing, there stand the two prefaces by Renan and by Arnold, the first to the *Essais de morale et de critique*, and the second to the *Essays in Criticism*, and the two introductions to the respective studies in Celtic literature. For examples of Arnold's indebtedness to Renan for ideas, four of the central ideas in *On the literary Influence of Academies* may be directly attributed to Renan's essay on *L'Académie française*. The most significant instance of Arnold's indebtedness to Renan is his series of lectures on Celtic literature, where subject matter and manner of treatment are without question the result of his reading of Renan's essay on *La poésie des races celtiques*. Whe-

1. E. Renan, *op. cit.*, p. 396.
2. *Ibid.*, p. 397.
3. *Ibid.*, p. 398.
4. *Ibid.*, p. 398.
5. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 41.

ther or not Arnold was conscious of his great indebtedness to Renan, except as he expressed his interest in Renan's studies in a letter to his sister, Mrs. Forster, is a question that cannot at the present time be considered. Thus, having traced the influences of Renan's *Essais de morale et de critique* upon certain of the essays of Matthew Arnold, I believe that I have made it apparent that Arnold owed Renan a series of outstanding debts, debts which he never publicly acknowledged to their full extent.

J. W. Angell.

UNE ANCIENNE REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

ACTA COMPARATIONIS LITTERARUM UNIVERSARUM

(1877-1888)

Le 22 octobre 1873, le jeune professeur Hugo de Meltzl, originaire de Transylvanie et qui vient à peine de finir ses études à Leipzig, inaugure son cours de littérature allemande moderne à l'Université royale de Kolozsvár[1]. C'est à partir de ce moment qu'on peut dater l'essor d'une splendide carrière intellectuelle et universitaire, restée incomprise et presque ignorée, même de nos jours. Sans vouloir retracer, même dans ses grands traits, la biographie de celui qu'on peut dénommer à juste titre le fondateur d'une des premières revues de littérature comparée, il nous semble intéressant de faire ressortir les caractères les plus saillants de son activité dans l'espace limité des deux à trois ans qui ont précédé la fondation des *Acta Comparationis*.

On a maintes fois remarqué la persistance apparente ou légèrement cachée d'un trait dominant dans l'œuvre entier d'un écrivain, et c'est peut-être justement cette particularité qui peut nous servir pour éclairer la complexité parfois obscure de certains faits d'ordre spirituel.

Si l'on parcourt le cours inaugural de Meltzl, on est choqué par l'importance de quelques phrases qui semblent constituer le noyau de toute l'exposition[2] :

L'erreur la plus importante et la plus pernicieuse où s'égare

1. Actuellement Cluj (Roumanie).
2. P. 7-8. *A kritikai irodalomtörténet fogalmárol* (sur la notion de l'histoire

l'histoire littéraire de nos jours, comme nous l'avons remarqué plus haut, c'est l'importance exagérée de la nation et de la race... Un genre nouveau de l'histoire littéraire fut découvert, de nos jours seulement, ou plutôt dans notre siècle, et, pour le mieux desservir, on a créé un terme spécial qui est employé par des milliers sans qu'ils en sachent le sens proprement dit et pourquoi ils l'emploient. Un mot répété par tout le monde sans qu'ils s'aperçoivent de la grossière tautologie qu'il renferme. « L'histoire littéraire nationale allemande... » Le seul moyen pour atteindre à la vérité, c'est la critique. Mais, bien entendu, la seule critique honnête est celle qui, écartant tous les préjugés que nous portons en nous, mesure la valeur de l'œuvre d'art d'après les normes de la vraie science et qui cherche à se débarrasser de tout ce qui est secondaire, c'est-à-dire, en premier lieu (conformément à la juste métaphysique de Kant), se défend d'être influencé par les préjugés caractéristiques de notre espèce : espace (nation-race) et temps (mode éphémère)... Génie et universalité sont les deux normes dont il faut tenir compte.

Quoique Meltzl ne commençât son cours principal proprement dit à l'Université qu'en octobre 1873, il le précéda par quelques autres de moindre ampleur ; l'un surtout est digne d'attention[1] : *les Précurseurs d'Arthur Schopenhauer ;* sans y aborder plus largement la philosophie de Schopenhauer, il cherche à la mettre en relief comme le pendant éthique de la critique kantienne et comme l'apologie de la bonté universelle :

Nous avons vu qu'à proprement parler Kant a résolu le problème de la connaissance d'une manière positive. Au contraire, dans l'éthique, il a abouti à des résultats négatifs. On pouvait le dire : Kant a privé son génial élève de la découverte du problème de la connaissance, mais il a dû céder à Schopenhauer la découverte non moins importante de la vraie morale qu'il cherchait vainement... A la base de l'éthique n'est point notre cerveau ; c'est notre cœur qui planera dans l'éternité au-

littéraire critique. Leçon inaugurale, 20 pages) ; — *Bécs, Kiadják Faesy és Frick, Cs. K. Udvari* (édition Faesy et Frick, Vienne, 1875) ; — *Könyuárusok*, 1875.

1. Dr Meltzl Hugo, *Schopenhauer Arthur bölcselmi elödei. Felolvasás*, etc. Kolozsvár, 1873 (*Demjén Lászlo Egjetemi Könjvárusnál*),

dessus de notre monde phénoménal de l'espace, du temps et de la causalité.

Si son culte pour Kant et Schopenhauer est visible dès ses premiers ouvrages, celui de Goethe, de Lessing et surtout de Petöfi n'apparaîtra que dans les *Acta*. Ajoutons à tout cela le milieu scientifique contemporain, les résultats acquis par la philologie et l'ethnologie comparées, l'amitié et, plus tard, la collaboration d'un grand savant hongrois, *Sâmuel Brassai*, dont l'activité d'une prodigieuse diversité l'a fait dénommer « le premier et le dernier *omniscient* hongrois » et nous aurons les points de départ fondamentaux des *Acta Comparationis*.

Après cette esquisse préliminaire, nous croyons possible d'aborder le sujet même de notre étude : la présentation de cette ancienne « Revue de littérature comparée ». Il serait trop difficile de vouloir donner l'histoire de sa naissance. Aucun de ceux qui pourront nous fournir les données nécessaires ne vit plus et, quant aux témoignages écrits, on n'en trouve aucun, sinon les quelques remarques ironiques d'un quotidien artistique contemporain, les « Fövárosi Lapok » de Budapest.

Le premier numéro parut le 15 janvier 1877 : seize pages in-octavo sur deux colonnes, édité chez l'imprimeur de l'Université, Jean Stein[1]..

Un examen un peu attentif des détails matériels nous amènera peut-être à contribuer, en quelque sorte, à l'histoire de la terminologie dans la littérature comparée[2]. Dans une étude parue le 15 mai 1877, Meltzl remarque : « Unsere *Vergleichende Literatur* für welche bereits die Deutschen, Franzosen und Italiener u. zwar unseres Wissens bislang bloss diese 4 (*sic*) Nationen, ihren *recipierten* stehenden Terminus haben... », et cependant, par les titres qu'il a mis en tête de sa revue, il a son rôle à lui, même pour les quatre nations qu'il mentionne ; sauf quelques petits changements, ces titres restent les mêmes jusqu'au bout : sur la couverture du premier numéro, on trouve en caractères gras : *Öszehasonlitó Irodalomtörténelmi Lapok*, *Zeitschrift für vergleichende Litteratur*, *Journal d'histoire des littératures comparées* ; au-dessous, trois autres mis un peu moins en relief : *Periodico pella storia letteraria comparativa*, *A weekly paper for the comparison of history of literatures* et, enfin, *Papel periodico por la comparacion de las produciones de las literaturas*. C'est seule-

1. En 1880 on y ajoute la librairie Trübner de Londres.

2. *Acta Comparationis*. Hugo von Meltzl, *Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur*, I.

ment dans le numéro du 15 avril 1877 que le titre français est corrigé en *Journal de littérature comparée* et il restera tel jusqu'à la fin. Quant au titre anglais, après des variations comme *A fortnightly periodical for comparative literature*, il sera fixé, enfin, sous la forme définitive *Comparative literary Journal*. L'année 1879 semble représenter un stade définitif à cet égard ; on ajoute en tête le titre latin *Acta Comparationis Litterarum Universarum* et quelques autres comme *Folhas de Litteratura Comparativa*, *Giornale di Letteratura Comparata*, *Periodico de Literatura Comparada*, *Tijdskrift för Jemförande Literatur*, *Timarit Fyrir Bokmenta Samanburdh*, *Tidschrift voor Vergelijkende Letterkunde*, mais ce serait une bévue de croire que le rédacteur de l'*Acta* ait créé cette multitude de termes sans une raison explicite[1]...

Dès l'introduction, on peut se rendre compte que l'activité entière ne tournera qu'autour de deux points, l'un *dynamique*, pour ainsi dire, et destiné à un éternel mouvement, pendant que l'autre, beaucoup plus stable, semblable à un miroir, ne refléterait que des images consacrées à jamais[2] : « Einem Organ dieser erst langsam entstehenden Zukunftswissenschaft wird daher nicht sowohl die Aufgabe zufallen, das vorhandene (trotz seiner riesigen Masse noch immer nicht zureichende) Material bereits endgiltig zu vergleichen, als vielmehr dasselbe von allen Seiten zu ergänzen, zugleich intensiv zu steigern ; u. zwar auf directem, wie indirectem Wege. Daher muss ein Organ wie das unsrige zugleich ein Organ für *Übersetzungskunst* und Goethesche *Weltlitteratur* sein », et, en réalité, toute l'existence des *Acta* sera en fonction de ces deux principes : mais qu'on n'oublie d'y ajouter ce qui constitue leur explication psychologique chez Meltzl : « Dass unsere moderne Litteraturgeschichte, wie sie heutzutage allenthalben gehandhabt wird, nur eine *ancilla historiae politicae* oder GAR ANCILLA NATIONIS, besten Falls *ancilla philologiae* ist. » Précisons-le donc encore une fois, le but suprême de la littérature comparée serait la *Weltlitteratur* de Goethe ; c'est le point stable dont nous avons parlé : pour l'atteindre, le moyen le plus important c'est l'art de traduire accompagné d'autres accessoires : « Jedenfalls ist und bleibt die Übersetzungskunst eines der wichtigsten u. schönsten Werkzeuge zur Verwirklichung unserer hohen vergl-litterar : Ziele. Aber man darf das Mittel nicht mit dem Ziele selbst verwechseln. Goethe konnte noch seine « Weltlittera-

1. Cf. *Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Litteratur*. III : *Der Dekaglottismus*, *Acta*, 28 février 1878.

2. Cf. *Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Litteratur*. I, II, *Acta*, 15 mai, 15 octobre 1877.

tur » sich vorzugweise (oder gar ausschliesslich?) als (deutsche) Übersetzungslitteratur denken, welche ihm Selbstzweck war... Wahre *Vergleichung* ist nur dann möglich, wenn wir die zu vergleichenden Objecte in möglichst unverfälschtem Zustande vor uns haben... Dieserwegen muss, wenn auch nicht an die Stelle, so doch an die Seite des Übersetzungsprinzips noch ein weit wichtigeres vergleichendes Werkzeug treten : *das Prinzip des Polyglottismus.* »

Pour élever le niveau polyglotte, et afin de faire connaître dans des milieux de plus en plus larges et divers la littérature hongroise et surtout Petöfi — en vertu de la théorie selon laquelle le génie est égal à l'universalité — Meltzl tâche de rendre la liste de ses collaborateurs la plus cosmopolite et nombreuse possible. Dans le premier semestre de son apparition, elle comprend déjà vingt-sept membres, entre autres le célèbre philologue danois Thomsen ; plus tard, on y voit apparaître les noms d'Amiel, la comtesse Dora d'Istria (princesse Ghika) et, en 1879, ceux de Mistral, M^me^ Adam (Juliette Lamber) et E. Thiaudière, éditeur de la *Revue des Idées nouvelles.*

Un autre élément non moins important pour parvenir à la *Weltlitteratur* semblait à Meltzl la poésie lyrique populaire, magnifique exemple de l'expression la plus spontanée dépourvue de tout raffinement et de tout préjugé national, ce qui permet d'affirmer en somme, par son éternelle présence partout, l'égalité et le droit d'exister de tous les groupes ethniques : « Denn eine Menschenrasse, und wäre sie politisch noch so unbedeutend, ist und bleibt darum vom vergleichen litterarischen Standpunkt immerhin so wichtig als die grösste Nation. Grade so wie die unwillkommenste Sprache das kostbarste und lehrreichste vergl. philolog. Exempel zu bieten vermag ; so verhält es sich auch mit dem geistigen Leben selbst der *litteraturlosen Völker* (wie wir sie nennen könten), deren Volksindividualität wir nicht nur mit missionsüchtiger Unberufenheit antasten dürfen, sondern die wir verpflichtet sind mit allem ehrlichen Mitteln zu schützen u. in möglichst unverfälschtem Zustande zu belassen... *Irgend eine Volkslitteratur hemmen, hiesse eine wichtige Specialität des Menschengeistes verwegen ausrotten wollen* », et ce furent ces idées certainement qui amenèrent Meltzl à faire appel à Mistral. Sans s'obliger à collaborer assidûment[1], il publie dans le numéro du 31 mars 1879 la poésie populaire *Au Miéjour* (accompagnée d'une traduction française), datée de Maillane, le 7 octobre 1878, et

1. Cf. lettre inédite de Mistral à Meltzl, de Maillane (Bouches-du-Rhône), 28 avril 1879.

quelques ans plus tard (en 1883), un court article intitulé : *Avis sur la prononciation provençale*, sans y faire paraître de plus. Probablement est-ce grâce à lui que Meltzl obtint la première traduction provençale de Petöfi (*Lou Fou*, par Jean Monné, Marseille, 28 février 1883 ; *Acta*, 15-29 février 1884). Après avoir essayé de préciser sinon les causes, au moins les fins théoriques en vue desquelles Meltzl a mis à la lumière les *Acta*, revenons une fois de plus à la discussion un peu plus large de sa vie « matérielle ». Il sera difficile de donner des renseignements très détaillés à cet égard, surtout dans les cadres limités d'un article : d'ailleurs, notre dessein consiste plutôt à présenter un tableau synthétique qu'à amasser des données sans vie et sans signification.

Pris dans son ensemble, le contenu des *Acta* paraît avoir un aspect assez uniforme[1], interrompu çà et là par des numéros consacrés à la commémoration d'un événement plus important, jusque vers 1884. A partir de cette année, le folklore y devient le trait dominant et il règne en maître absolu dans les derniers numéros déjà ; mais ce qui ne fait jamais défaut, c'est la présence de Meltzl, trahie, outre les directives fondamentales qu'il a su lui inculquer, par son ardent culte pour Petöfi ; au premier abord, on a vraiment l'impression que les *Acta* ne furent en réalité qu'un organe destiné à propager Petöfi, considéré comme un des plus grands poètes du monde auprès de Shakespeare et Goethe ; on s'explique facilement, par suite, sa sympathie pour Amiel, qui était un sincère admirateur du grand lyrique hongrois, dont il a traduit plusieurs poésies parues pour la plupart dans les *Acta* et reprises en partie, plus tard, dans une publication commémorative de Petöfi[2] ; loin d'être content de la traduction allemande[3] faite par lui-même et de la version française d'Amiel, Meltzl se soucia de voir représenter son poète favori même dans les moindres dialectes, comme l'arménien, le tsigane,

1. Voici le contenu du premier numéro, il peut servir de type pour le reste : 1° *Elöszo* (avant-propos par Meltzl) ; 2° Meltzl, *A ki a világ költészetébe bevezette a magyart* (*Wer die ungarische Dichtung in die Weltpoesie eingeführt hat*) ; 3° Brassai, *Fordítás példája* (*Exemple d'une traduction*) ; 4° Cassone, *Il mio Pegaso. Versione di P. G. Maggi ;* 5° *Die neugegründete Petöfigesellschaft ;* 6° *Philosophie des Romans ;* 7° *Irodalmiszemle* (*Chronique littéraire*) ; 8° *Symmikta* (*Magyarische Volkslieder*) ; 9° *Bibliographie* (sans valeur) ; 10° *Correspondance.*

2. Dr Ferenczi Zoltán, *Petöfi Almanach. Szerkesztette*, 1909 ; à ce que nous savons, l'activité d'Amiel comme traducteur de Petöfi fut abordée plus largement dans les derniers temps dans une dissertation de l'Université de Szeged (Hongrie), 1929.

3. Felhök Wolken, *Lyrischer Cyclus von Alexander Petöfi. Zum erstenmale ins Deutsche übersetzt*, etc., von Hugo Meltzl von Lomnitz (Schmidt et Erdtmann, *Deutsche Hausbibliothek*. Lübeck, 1882 ?).

etc. Il gagna, en Italie surtout, de nombreux adeptes pour Petöfi, entre eux des savants éminents comme Emilio Teza, le prince de Spuches de Galati et des lettrés tel que le malheureux poète Giuseppe Cassone, traducteur de Heine[1].

Il est certain que Meltzl ne nous donne pour personne preuve d'une ardeur pareille : tout de même, il n'oublia jamais de lutter de son mieux en faveur de ceux qu'il estimait et ici nous devons rappeler avant tout Schopenhauer, qu'il croyait être apprécié au-dessous de ses vrais mérites ; il lui crée, à partir du 15 janvier 1878 — comme pour Petöfi — une rubrique spéciale intitulée *Schopenhaueriana*, destinée à publier « einschlägige, rein sachliche Beiträge in jeder Sprache der Welt » ; elle ne dépassa jamais les limites désignées, et hors un intérêt documentaire elle ne présente aucune valeur. Nous avons remarqué plus haut que le contenu type des *Acta* est interrompu parfois par des numéros et articles spéciaux pour commémorer des dates importantes ; les études qu'ils suscitèrent possèdent le double intérêt d'avoir inauguré un nouveau genre de recherches en Hongrie et, d'un autre côté, elles semblent être les parents éloignés d'une branche de la littérature comparée cultivée avec succès en France plutôt qu'ailleurs.

La série fut ouverte, le 15-31 mai 1878, par le centenaire du *Nathan le Sage* de Lessing. Dans la multitude des articles, nous voudrions en souligner deux surtout ; quoique simples ébauches sans aucune valeur réelle, elles sont probablement la première tentative d'une étude systématique de *Lessing en France*. La première est une lettre circulaire de Meltzl rédigée en trois langues différentes, plan rudimentaire pour l'étude de l'influence générale d'un écrivain ; la deuxième, c'est la réponse d'Amiel — la seule qu'il reçut d'ailleurs. Les voici toutes les deux ; certainement, elles ne nous permettent même pas de soupçonner l'essor que les recherches de ce genre prendront quelques années plus tard : *Quelques questions concernant l'histoire du drame « Nathan » de Lessing* (à l'occasion du centenaire du drame en mai 1879) :

1° Le drame *Nathan*, de Lessing, est-il connu et répandu dans votre contrée? — 2° Cette pièce a-t-elle été réimprimée en texte original. — 3° Veuillez donner la bibliographie complète de ces réimpressions. — 4° Cette pièce a-t-elle été traduite souvent chez vous? en quelles langues? en prose ou en

1. Cf. A. Siciliai, *Petöfi Iskola*. Különlenyomat a « Kelet » 1879 néhány januári számából N. yomult 13 példányban. Kolozsvár, 1879 (Meltzl, *Petöfi en Sicile*, tirage à part en treize exemplaires).

quelle forme métrique? — 5° Veuillez donner la bibliographie complète de ces traductions. — 6° Cette pièce a-t-elle été souvent représentée chez vous au théâtre? — 7° Voulez-vous bien nous donner des traits caractéristiques de ces représentations : des affiches, de la distribution des principaux rôles, des raccourcis ou des prolongements éventuels, etc.? — 8° Y a-t-il des imitateurs de *Nathan*? — 9° Y a-t-il des poètes qui ont été influencés d'une façon quelconque par le *Nathan* en prose, en poésie et en quelle langue? — 10° Veuillez donner la bibliographie complète de ces imitations. (*Journal de Littérature comparée*, à Clausenbourg, Hongrie.)

Le drame « Nathan » dans la littérature française (extrait d'une lettre)[1] :

A votre catalogue de questions sur le *Nathan* de Lessing, je m'empresse de répondre (sans répéter votre texte, et en suivant vos numéros d'ordre).

1. A Genève, la pièce est connue de toutes les personnes cultivées. L'année dernière, on l'interprétait avec les élèves du gymnase (de quinze à dix-sept ans). — 2. Les bibliothèques de la Suisse romande n'indiquent aucune réimpression en allemand. — 3..., 4, 5. N. a été traduit en français plusieurs fois :

a) En prose : 1° par *Friedel et Bonneville*, 1783 ; 2° par *De Barante*, 1822 ; 3° par Hirsch, préface par Faure, 1863 ; 4° par De Barante et Franck (1870), dans le *Théâtre choisi* de Lessing et Kotzebue.

b) En vers alexandrins par : 1° Cubières de Palmézeaux, frimaire an XIV (1806) (VII + 53 pages) ; 2° Marie Jos. Chénier (*Œuvres posthumes*, 1827). De plus, dans les *Étrangères* de H.-F. Amiel (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876, p. 161), la traduction (en décassyl.) du « conte des trois anneaux », nœud philosophique de la pièce de L. La traduction est très fidèle, mais tenue dans le style du conte. — Je ne crois pas ; sur aucun théâtre français. — 8... 9... 10. Je ne crois pas. Mais la guerre au fanatisme religieux s'est faite parallèlement en France. Ainsi par Voltaire (dans *Mahomet*, *Alzire*, *Zaïre*), par

1. Après la mort d'Amiel, Meltzl publia dans l'*Acta* encore trois lettres, il en existe à notre connaissance encore une inédite, datée de Genève le 9 janvier 1878.

Chénier (dans *Charles IX* et *Fénelon*), par Casimir Delavigne (*les Parias*). — Rien. Mais, dans l'étude de Victor Cherbuliez sur L., *Revue des Deux Mondes*, il y a, si je me rappelle bien, un beau passage sur le N. Du reste, vous écartez les études de critique littéraire, ce qui ménerait trop loin ; il faudrait remonter jusqu'à Mme de Staël.

Université de Genève. H. F. Amiel.

Une année plus tard, les *Acta* commémorèrent la mort de l'auteur des *Lusiades* par une contribution bibliographique sur *Camoëns en Allemagne*[1] (*Camoëns in Deutschland. Bibliographische Beiträge zur Gedächtnisfeier des Lusiadensängers. Am 10 Juni 1880*), par le professeur Wilhelm Storck de Münster. Elle comprend quarante-huit titres et commence à partir de 1580 : « Wenn wir Pedro Mariz (gest. 1615) Glauben zu schenken berechtigt sind, so war Camoëns schon bald nach seinem Tode in Deutschland gekannt und gefeiert » et finit par les traductions propres de Storck en 1880 : « Zur dritten Seculärfeier des Todestages des grossen Dichters erscheinen : *Luis de Camoens Gedichte.* Zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck (Paderborn. Schöningh. 1880). »

Le numéro du 31 mai 1881 est consacré à la mémoire de Kant, à l'occasion du centenaire de la *Critique de la raison pure*, et il contient de précieux renseignements sur Kant en Hongrie. Outre la belle étude de Meltzl, *Beiträge zur Geschichte der Kritik der reinen Vernunft in Ungarn*, qui est à peu près la première en ce genre en Hongrie, remarquons deux autres par *Peter Gerecze, Die erste Periode der Magjarischen Kantliteratur*, qui est un peu plus systématique que celle de Meltzl, et le *Verzeichnis der magyarischen Kantlitteratur*, comprenant soixante et un titres répartis en : 1° *Hauptwerke ;* 2° *Aufsätze in periodischen Schriften ;* 3° *Im Geiste Kants geschriebene Werke ;* 4° *Rezensionen ;* 5° *Zur Geschichte der Magy. Kant-Litteratur ;* 6° *Zur Geschichte der Philosophie im Allgemeinen.*

Enfin, au bout de la série, le premier *Goethe en Hongrie*, pour ainsi dire, même sous la modeste forme d'un répertoire bibliographique intitulé *A Magyar Goetheirodalom* (*Die Magyarische Goetheliterarur*), 1790-1882[2], par D. Farnos, le plus notable élève de Meltzl, et qui a subi plus que tout autre l'influence de son maître. L'article est divisé en trois rubriques : 1° *Traductions de Goethe ;* 2° *Études sur Goethe ;* 3° *Varia ;* il contient soixante-huit titres avec l'indication des comptes-rendus critiques qu'ils ont suscités.

1. *Acta Comparationis*, 15 juin, 30 juin, 15 septembre 1888.
2. *Acta Comparationis*, 15 mars 1881, 15-31 mai 1882.

Avant de finir notre énumération sommaire, nous voudrions rappeler encore une étude de Farnos, la seule peut-être qui ait traité plus largement de l'influence d'un écrivain pendant toute l'existence des *Acta*. Elle est intitulée : *Petöfi a-t-il subi l'influence de Lenau?* (*Étude de littérature comparée*)[1]. Dans des cadres assez limités, Farnos démontre les traces visibles de la poésie lyrique de Lenau chez Petöfi, après avoir exposé très clairement son avis sur les tâches de la littérature comparée, qui sont de rechercher « l'attitude d'un poète envers les précurseurs, leurs procédés, leur exemple. Qui d'entre eux lui sert de modèle? Qu'emprunte-t-il de son œuvre? De quelle sorte s'assimile-t-il les éléments une fois empruntés? Ainsi, on parvient à un procédé historico-philologique qui s'efforce de saisir les rapports de causalité et de surprendre le génie — au moins à ce qu'il paraît — au cours de la création même... ».

De tout ce qu'on a dit jusqu'ici ne ressort pas, en réalité, le sens que Meltzl attribuait à la *Weltliteratur* et son instrument, la *comparaison*. Nous avons remarqué déjà qu'à partir de 1884 surtout, le folklore occupe une place de plus en plus large dans la vie des *Acta* : ajoutons-y la lente disparition des collaborateurs ; des numéros entiers seront remplis par les études de Meltzl, de sorte que les dernières années forment la période de l'exégèse par excellence ; cependant, nous devons nous replacer dans le système général que Meltzl s'est construit pour aboutir à une meilleure compréhension de ses tendances. Dès le premier abord, nous avons rappelé qu'appuyé sur Schopenhauer[2], Meltzl considérait la bonté universelle comme la base inébranlable de la vraie morale ; par conséquent, il redoutait, en premier lieu, l'antagonisme des races comme l'élément menaçant le plus l'harmonie dans l'humanité d'un côté et le développement de la vraie science dépourvue de tout préjugé de l'autre ; il en a souvent parlé, mais ce fut surtout à l'occasion du congrès littéraire international de Paris (1878) qu'il a le plus nettement dégagé ses vues à cet égard[3]. Les diverses nations de l'Europe, et surtout les grandes, se haïssent et elles se haïssent comme nations, s'observant avec la plus grande méfiance, oubliant qu'une nation n'est qu'une simple abstraction, un simple mot, que haïr, aimer ou louer n'est qu'une marotte ridicule, pouvant être bien souvent dangereuse pour les choses concrètes (comme, en général, toutes les

1. *Lenau volt ebefolyással Petöfire? Öszchasonlító irodalomtörténelmi tanulmány* (*Petöfiana*, XLII, 173). *Acta*, 15-28 février, 15-30 novembre 1882.

2. Peut-être faudrait-il tenir compte du christianisme aussi.

3. Hugo de Meltzl, *la Réforme littéraire en Europe* (*Acta Comparationis*, 15-30 juin 1878).

marottes théoriques aussitôt que nous les faisons passer dans le domaine pratique).

« On ne peut pas dire qu'une nation soit inférieure à une autre. Est-ce que, par exemple, les cannibales nous seraient inférieurs, ou plus pauvres que nous?... Certainement non, mon sceptique ami ; ils nous surpassent même, nous autres Européens, qui savons nous entre-tuer les uns les autres, avec tout le raffinement de nos torpédos, Krupps, etc., nous ruiner mutuellement par l'usure la plus effrontée. Oh ! le tomahawk des sauvages est un instrument bien plus chrétien que la mitrailleuse européenne, voire même le fusil à aiguille... C'est ainsi que non seulement les lettres et les arts, mais même les sciences modernes se tourmentent pour la devise : *in majorem nationis gloriam*, sans avoir conscience de cette autre devise plus élevée : *in majorem caritatis gloriam.* » Sans se contenter de la simple affirmation de ces principes, Meltzl voulut s'aider d'un support beaucoup plus solide et il était sûr de l'avoir trouvé dans la *Weltliteratur* de Goethe. Faisant d'habitude presque chaque année un cours public sur *Faust*, il précisa une fois à jamais, dans le cadre de celui de 1882, le sens qu'il attribuait à la *Weltliteratur*[1] : « VII. Und damit hat G. der nationallitteratur-methodik den Todesstoss versetzt, indem er nunmehr eine für die *gesammte menschheit gleich* — bindende norm feststellte, nämlich die idee des (volks) *liedes* aller völker der welt — d. i. « weltlitteratur » im gegensatz zu der allzeit nur utilitaristischen « nationallitteratur. Eine norm, welche allererst die reine nationalität selber in ihr verlorenes recht wiedereinsetzt ; denn hinfort muss jeder aberglauben oder hintergedanken an eine inferiorität oder superiorität dieser oder jener race schwinden, nachdem als litteratur κατ'ἐξοχην nur noch der *reine* (rhytmisch gebundene) *menschenlaut* (d. i. poesie) übrig bleibt... », et tout de même ce serait une bévue de supposer que la littérature comparée de Meltzl s'assignait en but suprême d'effacer les antagonismes ; il rêvait de grandioses perspectives scientifiques dont le point de départ aurait été l'égalité des groupes ethniques.

Incité probablement par les recherches de Dunlop, Benfey, Max Müller, il supposait, dans les brouillards d'un temps illimité à la base de l'humanité entière, un seul groupe unitaire qui, en réalité, ne s'est différencié que du point de vue de la langue et où les phénomènes les plus constants et les plus communs — en premier lieu

1. Hugo v. Meltzl, *Goethes Weltliteratur. Neun Thesen zur Semisaecularfeier des Todes Goethes*, 22 März 1882. Kolozsvár-London, imprimé à 100 exemplaires seulement (paraîtra plus tard dans l'*Acta* aussi).

les religions — ne sont qu'une modification « allotropique » d'une forme primitive. Malgré tous les changements qu'ils ont subis, leur noyau fondamental est resté le même ; par suite, c'est le devoir de la littérature comparée de rechercher justement ces traces communes et, en remontant vers les premières origines, d'établir ce qui est éternel et universel dans les manifestations spirituelles de l'homme. Le moyen le plus sûr pour y parvenir serait la poésie populaire, réunie aux chefs-d'œuvre qui ne reflètent, en réalité, que des problèmes éternels et, pour ainsi dire, leur solution.

Il est certain, affirme plus loin Meltzl, que, parmi les produits de l'esprit humain, c'est la religion qui est la plus importante, et que celle-ci n'est, en dernière analyse, que le culte du mystère des sexes, source de toute existence imaginable[1] : « Allen nur denkbaren religiösen Symbolen liegt der Begriff einer dualität, oder sonstigen pluralität ; aber auch in diesem falle sind letztere nur als höhere einheit der dualität zu fassen... Die gesammte Menschheit besitzt nur eine einzige *Weltreligion*, die auf einem einzigen *Weltdogma* beruht, wie dieses wieder auf einem einzigen *Weltsymbole* — nämlich der *Hochzeit von Sonne und Mond* » ; mais, en réalité, ce dualisme, symbolisé surtout par le soleil et la lune, se réduit, dans ses formes supérieures, au culte du principe féminin, seul représenté dans le christianisme par la sainte Vierge[2].

Le plus zélé comparatiste hongrois attribuait à la science nouvelle un sens qu'on pourrait dire « mystique », puisqu'il s'agirait ainsi de retrouver le sens latent de toute manifestation d'art. Peut-être l'aurait-il mieux éclairé[3] si l'apparition d'une revue similaire en Allemagne et l'indifférence, pour ne pas dire la résistance, qu'il rencontra dans sa patrie, ne l'avaient contraint d'y renoncer. On n'a jamais apprécié l'activité de Meltzl ; on s'est borné à lui reconnaître simplement quelques mérites comme divulgateur et exégète de Petöfi[4]. Dans une esquisse sur la vie d'un grand comparatiste hongrois, Katona Lajos — mort par malheur prématurément (1862-1910) — son biographe note qu' « il ne fut pas le premier chez nous dans ce domaine ; il fut précédé d'une revue fondée par Meltzl

1. Cf. *Goethe und das Monstrum oder Hochzeit von Sonne und Mond. Kurzer Beitrag zu einer kritischen Grundlage der vergleichenden Religionswissenschaft und Ikonographie.* Kolozsvár, 1886, Gedruckt in 100 exemplaren (paru dans l'*Acta* aussi, 15 juin-30 septembre 1886).

2. Cf. Hugo von Lomnitz, *Solidarität des Madonna und Astarte-Cultus. Neue kritische Grundlage der vergleichenden Mythologie.* Claudiopoli-Londini, 136 p. (*Acta Comparationis*, 15 juin-30 septembre 1884).

3. Meltzl est mort seulement en 1908 (né en 1846).

4. Cf. Ferenczi Zaltán, *Petöfi élete*, etc. Budapest, 1896 ; Voinovich Géza, *Petöfi öszes költeményei*, 2 vol. Budapest, 1921, etc.

et Brassai, *Öszehasonlitó Irodalomtörténelmi Lapok*[1] » : ces quelques mots ne résument que trop bien l'importance attribuée à Meltzl comme comparatiste.

Quant à l'étranger, pendant qu'en France on le taxait de curieux, (*Revue des Idées nouvelles*), l'*Athenaeum* de Londres (17 mars 1877) écrit assez superficiellement : « *Öszehasonlitó irodalomtörténelmi lapok* is the title of a periodical for the comparative study of the literatures of different nations, edited by Profs Brassai and Meltzl, in Clausenbourg, Transylvania. It is to be in Hungarian, but will also contain contributions in any of the European *Cultursprachen*. One of the principal aims of the new paper is to convey information on the current literature of Hungary to foreigners, and, *vice versa*, of foreign works, chiefly of those that bear in some way or other on Hungarian subjects, to native readers... »

Certes, si l'on veut retrouver des traces plus profondes des idées de Meltzl, il faut les chercher chez ses élèves. Rappelons, en premier lieu, Désiré Farnos[2], ensuite Abel Barabás (1877-1915), qui se préoccupa de réunir les études de son maître sur Petöfi et adopta beaucoup de ses vues ; enfin, de nos jours, Thomas Frühm, auteur d'un récent volume sur la *Weltliteratur* de Goethe (Leipzig, 1932), où, hélas ! il semble avoir très mal compris les vrais mérites de son maître : sa bonté profonde et son vœu ardent pour la vraie science, dépourvue de préjugés.

Charles Ijac.

1. *Katona Lajos irodalmi munkái* (*Bevezetének ellátta Császár Elemér*). Budapest, 1912.

2. *Goethe és Petöfi emlékheljein* (*Petöfi Almanach*, p. 286-299).

CHRONIQUE

Les deux « pôles » de toute présentation générale de la littérature : « thématologie » ou « histoire ». — Ne semble-t-il pas que, de plus en plus, toute présentation de la littérature qui tendrait à briser les cadres des compartiments nationaux ou linguistiques s'autorisera de l'une ou de l'autre de deux possibilités : « étude des thèmes et structures », ou « histoire des formes, des idées et des sentiments »? Sans doute sommes-nous encore trop étroitement engagés dans cette mêlée pour une claire détermination du terrain, et seuls nos descendants et continuateurs pourront avoir une vue nette des forces qui s'affrontent aujourd'hui en ces matières. Préparons-leur la besogne et prenons tout de même quelque recul permettant de jalonner les positions visibles qui se font face. Les nôtres peuvent, semble-t-il, se découvrir aisément. « Ce qu'un auteur a voulu faire, et comment il l'a fait » ; la part d'autonomie et la part de dépendance — souvent à l'égard de l'étranger — qui peuvent être déterminées dans une œuvre ; la valeur esthétique, morale et sociale que l'on peut dès lors, par des *jugements de valeur informés*, attribuer à ces témoignages *relatifs* d'une foi, d'une notion du monde, d'une personnalité. L'enchaînement de tout cela, c'est pour nous l'histoire littéraire. Et ailleurs?

La *Bibliographie der Stoff—und Motivgeschichte der deutschen Literatur* de M. Kurt Bauerhorst (Berlin-Leipzig, De Gruyter, 1932 ; in-8° de 118 pages) semble le premier volume d'une *Histoire des thèmes* dans la littérature allemande, et se révèle à ce titre comme particulièrement instructive ; sa préface insiste sur la nécessité d'adjoindre à l'activité biographique ou *stylistique* les repères de la « thématologie » et rappelle ce qui, depuis ma réédition de la *Bibliographie* de L. P. Betz, a été tenté sur ce terrain (non sans omettre les relevés de la *Revue germanique* et de ce périodique-ci). Suivent plus de 2,000 numéros nomenclaturant les travaux consacrés à des *thèmes* et, dès lors, enjambant de toute nécessité les frontières linguistiques et nationales. Mais c'est là que des réserves s'imposent.

D'abord, la part faite à des éléments exotiques, on l'avouera, est médiocre. Avouons que les trois numéros attribués à la littérature

espagnole, les six numéros dont bénéficie la française donnent l'impression d'un escamotage (p. 94 et 95) et que la Suisse, dont on sait l'importance dans les déterminations sentimentales du monde moderne, n'est représentée que par des « thèmes » politiques.

En ce qui concerne les « sujets » proprement dits, constatons sans doute que *le Diable* est abondamment servi, mais qu'il n'y a, pour *Lilith*, *Saint Brandan*, *les Sept Dormants*, *Lenore*, entre autres, rien ou presque rien ; au contraire, *le pied de la femme dans la poésie* (n° 1959), *la puce dans la littérature* (n°s 1238 et 1239) bénéficient de mentions particulières. On saura plus aisément, grâce à un tel répertoire, retrouver les divers visages qu'a pris *le pharmacien dans la littérature mondiale* que méditer sur l'importance d'une figure comme « la belle dame sans merci » pour l'inquiétude lyrique de l'Occident. Et il va sans dire que, par un cloisonnement étroit entre 1° l'histoire et 2° le mythe, des vues aussi justes que celles de Goethe sur la nécessité d'une déformation légendaire pour l'utilisation poétique sont tout à fait négligées.

Par une sorte de fatalité qui est sans doute la rançon d'un point de vue particulier, le chapitre L, consacré à *la survie littéraire d'œuvres mondiales* (p. 92 et suiv.), est fantastiquement inopérant, et il est à peine besoin d'observer que littérature allemande aussi bien que grecque, espagnole comme judaïque, ainsi ramenées à la portion congrue dans leurs effets, seraient des épisodes stériles s'il n'y avait davantage à en dire, que rien ne fait prévoir ici.

Or, c'est cette zone qui comporte, à y regarder de près, le plus grand nombre de ces « articulations » dont l'histoire littéraire doit tenir compte : Rémy de Gourmont estimait à bon droit que des traducteurs, en initiant un nouvel ensemble d'esprits à des « valeurs » inédites, jouent un rôle souvent supérieur à la dignité apparente, et même au mérite réel de ces auteurs ; le voyage, le séjour à l'étranger sont souvent des causes de différenciation, d'initiation, de progrès ; un nouvel art poétique, une mode qui surgit, un appétit de nouveauté, un changement social, ont une importance indéniable. Ici, ces faits réels du passé sont abandonnés — au profit de quoi? De lignages souvent illusoires, d'identités parfois contestables ; surtout de généalogies interrompues, de transmissions qui peuvent, dans la réalité, omettre le plus important des intermédiaires s'il n'est pas connu ; car ce *missing link* aura, en matière de connexion thématique, une importance extrême peut-être : or, *il n'y a pas d'exemple* de répertoire de ce genre, *Juif errant* ou *Faust*, *Don Juan* ou *Voyages imaginaires*, auquel il ne soit possible d'ajouter quelque chose. Mais ce quelque chose n'aura jamais la même importance que les conditions de sensibilité, de tendance esthétique,

de dépendance sociale, etc., auxquelles se rattache un esprit créateur, et qu'il est essentiel de déterminer avant tout.

Il y a environ neuf ans que, dans *Euphorion* (t. XXVI), M. Eb. Sauer publiait des *Remarques pour un essai de thématologie* que suivait une bibliographie, relative au XIX^e^ siècle. Dans quelle mesure faut-il rattacher à ce programme le présent répertoire, et la séduction opérée par ce genre de recherches et dont témoigne notre *Bibliographie* trimestrielle? C'est difficile à dire à distance : mais la constatation doit être faite — pour le progrès authentique de nos travaux — de cette disposition, qui ne prendrait le dessus sur l'histoire littéraire qu'au détriment de la littérature comparée.

Conclusion : faisons à la « thématologie » la part discrète qui convient ; servons-nous avec prudence des répertoires de ce genre, et songeons toujours qu'en ces matières, comme en fait d'histoire pure, le problème est de reconstituer, s'il est possible, « ce qui s'est réellement passé ». F. B.

Autour des Universités. — M. Paul-A. Muenier, qui a consacré à *Émile Montégut* des thèses dont il a été rendu compte ici même, succède à M. P. Moreau à l'Université de Fribourg (Suisse).

Notre ami et collaborateur M. Gilbert Chinard, professeur à l'Université Johns Hopkins, a été promu officier de la Légion d'honneur, et M. L. Reynaud, professeur à l'Université de Lyon, de qui les travaux ont été souvent signalés dans nos pages, élu membre correspondant de l'Académie des sciences morales et politiques.

M. Paul Hazard, qui n'avait pu, l'an dernier, se rendre à l'Université Columbia, y reprend en ce moment même son enseignement jusqu'en janvier.

Le 12 mai, MM. Miguel de Unamuno, Ferdinando Neri, Maurice de Wulf et J. Henderson ont été nommés docteurs *honoris causa* de l'Université de Grenoble. La *Revue de littérature comparée* présente ses félicitations, d'une manière toute particulière, à son collaborateur Ferdinando Neri.

Miss M. Robertson succède, à Westfield College, à M^me^ Turquet-Milnes. Sa réédition des *Mémoires et avantures d'un homme de qualité*, de l'abbé Prévost (Bibliothèque de la *R. L. C.*), épuisée, est en voie de réimpression.

Publications récentes. — En réunissant dans le volume intitulé *Linguistique et histoire des mœurs* (Paris, Droz) divers « mélanges » de Kr. Nyrop, dont M. E. Philipot a assuré la traduction, M^me^ Nyrop rend à la fois un nouveau service à la mémoire de son mari et un excellent office à diverses disciplines. Car il y a, dans les

dix-huit articles en question, de quoi intéresser linguistes et lexicographes, mythographes et moralistes. La littérature comparée, autant que l'histoire de la civilisation, notera *Qu'est-ce qu'un gentleman?* et *De l'influence des mots sur les croyances*, car, pour le grand savant clairvoyant qu'était Nyrop, la « fonction » du langage était en quelque sorte le *medium* par lequel tous les faits de la vie de l'esprit, et aussi de la matière, devaient passer quelque jour.

Les *Studien zum spanischen Sprachgut im Deutschen*, de M. Paul Scheid (Greifswald, Bamberg, 1934 ; in-8° de 135 pages), procèdent d'une conception plus spécialisée, mais il est fort intéressant de retrouver, avec leur date de première apparition dans un texte imprimé (souvent précédé par une tradition orale ou par un texte manuscrit dont on serait, çà et là, bien curieux), près de trois cents vocables (et des expressions qu'il serait aisé de multiplier) ayant passé du castillan dans l'allemand : c'est toute une région d'histoire de la civilisation qui apparaît ainsi. Souvent le français sert d'intermédiaire : là, notre auteur reste en défaut, et ce qu'il dit p. 32 de *Don Quichotte*, l'absence de toute allusion au *picaro*, au *despejo*, la bien tardive mention de *Don Juan* à l'actif de Mozart (p. 47) témoignent d'une information uniquement braquée sur l'objet de son titre, très soigneuse à cet égard, mais un peu négligente de la vie réelle des mots. Un souvenir des *Gesichte Philanders von Sittewaldt* (p. 121 de la 1re partie dans l'édition de Strasbourg, 1650) devrait être rappelé à propos des absorptions du xviie siècle, moins particulières et spéciales qu'elles ne pourraient sembler : « Ist euch das welsche Gewäsch mehr angelegen als die mannliche Heldensprach eurer Vorfahren? Was hast du in solchen Gesichten mit welschen, lateinischen, grichischen, italiänischen, *spannischen* Worten und Sprüchen also umb dich zuwerffen gehabt? »

N'est-ce pas, d'autre part, embrasser un ensemble excessif, pour une question analogue, que de présenter, comme le fait M. H. R. Boulan, *les Mots d'origine étrangère en français (1650-1700)* (Amsterdam, H. J. Paris ; in-8° de 229 pages)? Plus de cinq cents vocables — mais pas les *expressions* composées sur un modèle étranger, les *hauts et les bas* de Mme de Motteville, le *je ne sais quoi* de Bouhours, alors que *cabinet d'Allemagne* y figure peu normalement — sont rattachés à leur idiome d'origine ; ceci moins par un dépouillement intensif de documents que par des récits de voyages ou des lexiques : ce qui donne, de ces aventures linguistiques, une image beaucoup moins drue. Est-ce, d'autre part, la stricte coupure d'un demi-siècle qui empêche que ce répertoire, si utile à certains égards, admette *sarabande*, *tomate*, *truchement*, ou tels vocables jadis re-

levés dans les *Notes lexicologiques* de la *Revue de philologie française*?

Nul n'était plus qualifié que M. Maurice Bardon pour tracer une esquisse de la fortune du *Don Quichotte* en Europe (Introduction au *Cervantes* publié dans la collection des *Cent chefs-d'œuvre étrangers*). Insistant particulièrement sur la France et dépassant l'histoire de *Don Quichotte* au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle qu'il a si bien retracée, il nous donne un avant-goût du travail qu'il poursuit sur le XIX^e^ siècle.

Le *Racine poète biblique* de M. J. Lichtenstein (Paris, Lipschutz, 1933) se distingue d'études analogues, sur ce sujet ou sur des sujets voisins, par une incontestable familiarité avec tout ce quï dans la tradition de l'Ancien Testament, peut être invoqué à l'appui d'une thèse un peu absolue : « Seules *Esther* et *Athalie* ont fait qu'il revient à Racine une place tout à fait à part dans l'histoire des lettres françaises. » En tout cas, l'auteur ne néglige rien de ce qui peut mettre en valeur ce mérite, jugé décisif : soit qu'il étudie le problème providentiel dans la tragédie française, ou le sujet d'*Esther* avant Racine, soit qu'il insiste sur l'intensité et le raccourci lyriques des chœurs, il parle en connaissance de cause de particularités *hébraïques* au départ. Rappelons qu'une parfaite traduction (p. 3) d'un titre célèbre de Herder est *Sylves critiques* ; regrettons que, p. 28, 36, 118, 175, 205, la disposition des vers et, p. 123, un lapsus facile à réparer, ne fassent pas exactement sa part à la présentation matérielle ; un *index des noms propres* rendrait le plus grand service. Et, puisque des témoignages sont invoqués çà et là en faveur d'une incontestable nouveauté, citons la Palatine, écrivant, le 12 juillet 1715, à la « Raugräfin » Louise que les deux pièces commandées par M^me^ de Maintenon étaient « extraordinairement belles » et « sans vacillements » : Liselotte se souvenait-elle que la Dauphine protégeait J.-B. Moreau, le musicien auquel était due la musique des chœurs? En tout état de cause, la tradition à laquelle se rattachaient ces œuvres d'exception, au tournant du règne, apparaissait sans doute plus clairement à ces dames qu'aux spectatrices moyennes de l'époque — et peut-être en pourrait-on dire autant de l'enthousiaste auteur de ce soigneux ouvrage.

Frédéric le Grand a quelque raison de nous intéresser, ne fût-ce que pour ses vues en matière des vrais mérites littéraires en France et en Allemagne, et aussi — dans un *plan* qui peut rester parfaitement objectif — pour d'autres motifs. C'est à ce titre que *Friedrich der Grosse : Entwicklungsgeschichte eines Staatsmannes* de M. Arnold Berney (Tübingen, Mohr, 1934) sera signalé ici, où parut, il y a

quatre ans, l'article dont on veut bien se souvenir, p. 313, pour railler la désapprobation qui s'y manifestait. Est-il besoin de dire que c'est bien plus dans les attitudes successives de ce Frédéric II à l'égard de Machiavel que dans la crise de la guerre de Sept ans, que l'historien des idées mettrait le principal accent de son évolution? Et aussi que le jugement de Nietzsche sur le scepticisme foncier d'un tel personnage, lequel était destiné à se généraliser (dans *Aurora*), n'a pas perdu de sa profondeur?

Le noble flot des publications relatives à Chateaubriand n'est pas près de baisser : il ne risquerait de se tarir, dirions-nous, que si disparaissait, en France et hors de France, la nostalgie des qualités et des attitudes aristocratiques (à défaut de l'exercice de celles-ci) qui, dans le tumulte des temps nouveaux, gardent un attrait de *style* pour les générations successives. Et si l'on scrute la biographie de René, c'est peut-être pour s'assurer du minimum *vérifié* de tant de hauteur et de noblesse. Très justement, M. Hubert Gillot, dans la dernière des présentations d'ensemble de *Chateaubriand, ses idées, son action, son œuvre* (Paris, Les Belles-Lettres, 1934 ; in-12 carré de VIII-392 pages), insiste (p. 149, note) sur « l'importance du séjour qui met Chateaubriand en contact avec les institutions anglaises et le familiarise avec la langue, la pensée et la littérature d'Angleterre » : par là, beaucoup de problèmes y sont de notre domaine, et presque toute la seconde partie du volume, *Au service de la religion et de la monarchie*, qui passe très habilement par-dessus les dates historiques ordinaires, Consulat, Empire, Restauration, pour laisser la fort acceptable impression d'un gentilhomme breton, rallié, malgré son origine, à un certain libéralisme décentralisateur à l'anglaise, et s'obstinant à imaginer la Légitimité française contrebalancée, elle aussi, par une *magna charta*. Qui sait d'ailleurs si, en matière de goûts littéraires, l'homme qui admirait Milton et réprouvait les Jeunes-France, traduisait le *Paradis perdu* sur le tard et reprenait coûte que coûte son insuffisant *Essai sur la littérature anglaise*, n'a pas arrêté son goût à une certaine heure d'outre-Manche?

Avec *la Terre et les morts dans l'œuvre de Chateaubriand* de miss Olga Longi (Baltimore, Johns Hopkins Press ; Paris, Les Belles-Lettres, 1934 ; in-8° de 135 pages), on est en plein exil, ou dans le développement ultérieur d'impressions nostalgiques. Des inadvertances comme celle qui fait appeler (p. 31, note 35) l'historien Alphonse Aulard *Armand*, ou qui (p. 58, note 14) laisse tomber la préposition dans le *Journal de Peltier*, n'empêchent pas la présentation du patriotisme attendri et traditionaliste de René d'avoir beaucoup de vraisemblance et de pathétique. Mais, si justes que soient, dans

sa *Conclusion*, les vues de l'auteur sur le retentissement de certaines impressions de Chateaubriand dans mainte œuvre récente, n'est-il pas plus exact de dire que la notion de l'État ayant imposé au monde moderne l'acceptation de certains ensembles « obligatoires », *la Terre et les morts* s'accommodent tant bien que mal d'une conception moins attendrie en général des groupes nationaux? Jusqu'où irait, aux États-Unis en particulier, la notion d'une patrie représentée par ses cimetières seulement?

C'est sans doute pour avoir tenté de faire passer, plus sentimentalement que politiquement, les plus pathétiques de ses conceptions dans le plan des réalités françaises que Chateaubriand a « manqué » cette gloire de l'homme d'État et du diplomate que son intelligence lui permettait d'ambitionner. M. Jules Dechamps, bien connu de nos lecteurs, consacre un volume d'un titre ambigu, *Chateaubriand en Angleterre* (Paris, Éditions Albert, 1934 ; in-12 de 205 pages), non plus aux douloureuses années d'exil, d'anarchie et de ressaisissement, mais à quelques points relatifs à Chateaubriand durant la Restauration : c'est dire que la diplomatie et la politique, bien plus que la littérature et le sentiment, sont en cause dans les six chapitres du volume, mais qu'on y trouvera, à propos de documents d'archives en particulier, des indications intéressantes. Quant à l'homme, son manque « de naturel, de pondération et d'esprit de suite », diagnostiqué par les Britanniques, ne l'empêche pas d'être intéressant dans ses velléités, sa légèreté et son artifice : ainsi le veut, loin des *critères* rigoureux, la destinée de l'Enchanteur !

Avec une allégresse qui, à elle seule, mériterait des compliments, MM. Edmond Eggli et Pierre Martino ont entrepris une œuvre singulièrement utile, mais « de longue haleine » s'il en fut : *le Débat romantique en France, 1813-1850. Pamphlets. Manifestes. Polémiques de presse* (*Publications de la Faculté des lettres d'Alger*, et Paris, Les Belles-Lettres). Le tome I, qui comprend les années 1813-1816, fait bien augurer de l'ensemble de l'entreprise, et M. Eggli, qui s'en est chargé, a fait à la question la mesure qu'on pouvait attendre de l'auteur de *Schiller en France* : après une *Introduction* qui rappelle les principales positions littéraires en France et les escarmouches initiales — auxquelles s'ajouteraient aisément de menus témoignages empruntés aux journaux et aux mémoires ou correspondances du temps — trois amples chapitres, drus et serrés et faisant parler les textes, groupent les pièces du débat. Et ainsi, des documents *pro* et *contra*, souvent invoqués dans nos travaux, s'offrent *in extenso* au lecteur : celui-ci ne manquera pas de constater l'importance d'une question souvent ramenée par les demi-savants à de superficiels échanges de plaisanteries ou d'aveux, alors

que les plus graves problèmes de l'esthétique, de l'érudition et parfois de la civilisation s'y trouvaient impliqués.

Très vivante — en partie grâce à l'espèce d'actualité « allusive » qu'il n'est pas nécessaire de souligner pour la suggérer — la biographie de *Henri Heine* par Mme Antonina Vallentin (Paris, Gallimard, 1934 ; in-12 de 350 pages) n'est nullement « romancée » et sa documentation est indéniable. Mais l'histoire des « affronts » infligés au poète y tenant plus de place que les considérations de littérature, et les témoignages lyriques servant surtout à illustrer des états d'âme alimentés par une vie douloureuse, on trouvera cette présentation plus voisine, malgré tout, de la *Vie humiliée* naguère écrite par M. Camille Mauclair que de l'interprétation qui reste encore à faire : l'histoire d'un Juif rhénan, très doué, émancipé par la France révolutionnaire, adopté par les lettres parisiennes, et revalant ces services par une œuvre et une attitude où tout n'est pas d'un gentleman. Serait-ce exprimer un *desideratum* irrecevable, du point de vue de la présente revue, que de souhaiter que les documents qui y furent publiés en 1924 (p. 673) et en 1925 (p. 333), sans parler de l'ouvrage de miss Wright sur *Camille Selden*, ne soient pas trop négligés par les nouveaux biographes de Heine?

On ne dira pas que Mlle Claire Witmeur, en étudiant *Ximénès Doudan, sa vie et son œuvre* (Liége, Faculté de philosophie et lettres ; Paris, Droz, 1934), ait entendu se consacrer à un sujet bien frivole, et la bouche amère, le sourcil grave du beau profil reproduit en tête de sa biographie avertissent des joies plutôt austères qu'elle a dû connaître. Encore le précepteur des enfants du duc de Broglie dut-il, à ce milieu de choix qui fut le sien pendant de longues années, une variété d'intérêts, une multiplicité de rencontres dont son biographe tire un parti assez vivant : trois chapitres, ou presque, de son ouvrage font une sorte d'inventaire d'opinions qui, difficilement organisés en système, ont du moins cet avantage de nous montrer un humaniste chrétien, hostile aux excès de tout genre, qui représente en plein XIXe siècle un *humanisme* un peu froid, un peu attardé, un peu inopérant, mais très approprié à une carrière et à un homme de ce type.

L'*Épigramme* de Gottfried Keller est l'une des œuvres en prose les plus caractéristiques du romancier zurichois, et l'édition qu'en a procurée dans les œuvres complètes M. Jonas Fränkel (*Gottfried Kellers Sämtliche Werke*, Bd. XI, *Das Sinngedicht*. Bern und Leipzig, Benteli, 1934) se range heureusement à côté des tomes déjà parus de cette entreprise (cf. *Revue*, 1926, t. VI, p. 524) : un texte amélioré en 263 passages, nous dit-on, mais surtout la désignation

des points de départ, sans pédantesque attribution de « sources », et l'indication des variantes qui permettent de suivre une évolution créatrice, placent le commentaire bien au-dessus des simples travaux de scoliastes. Un aperçu des principaux témoignages de la critique, une allusion à cet emploi assez nouveau et si charmant du *récit à cadre* n'alourdiraient en rien les gloses rejetées à la fin du volume. En ce qui concerne les premiers, un des compliments les plus singuliers faits à Don Correa, amiral portugais, est d'exprimer le tréfonds du protestantisme germanique en parlant des étoiles à une petite négresse (Fr. Böök, *Essayer och Kritiker*. Stockholm, 1915, p. 47 ; étude écrite en août 1914) ! M^me^ d'Antremont, dont il est question p. 323, eût mérité quelque recherche.

Edgar Poe in Hispanic Literature (New-York, Instituto de Las Españas en los Estados Unidos, 1934 ; 504 pages) : c'est, sous la plume de M. J. Eug. Englekirk, l'histoire de trois quarts de siècle d'une notoriété qui commence en 1857, anonyme d'abord, et qui, animée par Baudelaire pour l'Espagne et par les poèmes de Poe pour l'Amérique latine, constitue une vaste survie de l'écrivain américain. La biographie, allant jusqu'à de récentes études psycho-analytiques, et une acception particulière de la poésie (comprenant, p. 156, un intéressant témoignage à propos de Mallarmé) conditionnent les phases de cette aventure intellectuelle, à peu près unique dans l'histoire des États-Unis au contact de la Latinité.

Avec un soin où la piété filiale ne fait pas tort à l'esprit critique, M^lle^ Isabelle de Wyzewa retrace « l'interprétation esthétique de Wagner en France » telle que la *Revue wagnérienne* l'offrait, en effet, à un public nouveau (Paris, Perrin, 1934 ; in-12 de 217 pages). L'ésotérisme enchanté pour lequel ce périodique et la *Revue indépendante* guerroyaient, avec T. de Wyzewa comme principal exégète, de 1885 à 1888, continuait certaines initiations sporadiques ; son effet, indéniable en poésie et en musique, ne pouvait s'étendre que fragmentairement dans d'autres domaines des lettres, mais il rejoint les autres forces qui s'opposèrent au naturalisme : « le cas de Maurice Barrès », dernier chapitre du livre, est le plus imprévu à certains égards et le plus significatif, puisqu'il tend à faire de Bérénice-Wagner le donjon même du premier « culte du moi ».

Travaux en cours. — Notre collaborateur M. V. Černý a entrepris des recherches approfondies sur les rapports du poète tchèque *Vrchlicky avec l'Occident latin* et met au point un important *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850.*

M. G. Bonnefoy envisage une étude d'ensemble sur *la Pensée*

religieuse et morale d'A. de Vigny, M. DE MIRAMON FITZ-JAMES une biographie intellectuelle de *Montlosier*, un des personnages les plus caractéristiques de l'émigration française.

Mlle M.-H. PAULY a entrepris une vaste enquête sur *les Affinités de l'Irlande avec la France littéraire et religieuse de 1815 à 1870* ; miss M. PHILLIPS recherche les témoignages de la notoriété de *Robert Burns en France*, tandis que M. R. PEYRE continue à documenter son *Shelley en France*.

M. E. H. JONES s'occupe de *l'Amérique dans la littérature française d'aventures*, et M. ORTHABER de *l'Influence de Henri Heine dans la poésie russe*.

Mlle D. ESSAD retracera l'histoire véridique de *Pierre Loti et l'exotisme islamique* et reprendra les questions relatives à *Mlle Aïssé*.

M. Paul VAN TIEGHEM annonce la prochaine publication de la première partie du *Répertoire chronologique* dont il s'est chargé.

Les Vivants et les Morts. — Louis GORISSE, professeur à l'Université d'Odessa, est mort à l'âge de soixante-quinze ans. Ayant appris sur le tard l'ukrainien, il avait fourni (en particulier dans *l'Ukraine nouvelle*) diverses traductions de cette langue. D'autres œuvres attendent encore un éditeur ou un directeur de théâtre.

Sans trop de retard sur la date d'une commémoration dont il a été longuement parlé dans nos pages (cf. *Revue*, 1932, p. 876), la revue *Germanoslavica*, dans trois numéros de sa première et de sa deuxième année d'existence, le troisième de la première et les numéros 1 et 3 de la deuxième (1932-1933), consacre à divers témoignages, amples ou menus, de l'influence de *Goethe dans les pays slaves* des articles auxquels nous renvoyons nos lecteurs : ceux-ci pourront ainsi se rendre compte de ce que cette action a eu d'épisodique, d'éventuel et parfois d'indirect. Alors qu'en effet l'œuvre et l'interprétation de Goethe donnaient en quelque sorte « la conduite » aux lettres de France, d'Angleterre, d'Italie, de Scandinavie, les accompagnant de la révolte individualiste à l'acceptation objective de la vie, ce sont des rencontres et des ententes soudaines qui « pointillent », dirait-on, cette longue aventure. Et il ne faut jamais oublier la contre-partie de l'aventure goethéenne en Russie en particulier : Schiller accepté et « incorporé à l'âme russe », dit Dostojevski, et il ajoute : « Il a laissé en elle son empreinte, il a presque marqué une période dans l'histoire de notre culture. »

Après seize années d'un séjour à Paris dont les résultats intellectuels furent nombreux et distingués, le comte EHRENSVAERD, ministre de Suède en France, a présenté ses lettres de rappel. Grand

lettré, poète et traducteur délicat, ce diplomate se rattache excellemment à la lignée des intermédiaires pour qui la politique et le négoce ne sont que des aspects parmi d'autres de la vie internationale : un choix de poèmes français rendus en suédois, la gestion et la présidence du *Fonds Descartes* sont parmi les résultats visibles d'une activité dont on est heureux ici de le remercier.

Les hauts dignitaires à qui fut principalement confiée, en août-septembre, la mission de célébrer le troisième centenaire de Champlain au Canada n'ont pas dédaigné, d'après le programme des cérémonies, de belles incursions sur le domaine de la littérature comparée.

France-Italie — organe du Comité France-Italie, en liaison avec le Comité Italia-Francia — ouvre désormais une rubrique littéraire, où il sera parlé en particulier des livres français qui intéressent l'Italie, et réciproquement.

Sous la direction de M. Bindo Chiurlo, professeur à l'Université de Turin, vient de se créer la *Rivista di Sintesi letteraria*. Son but est non pas de s'opposer aux études de caractère analytique, trop évidemment utiles à toute synthèse ultérieure, mais aux compilations sans idées directrices, et encore aux essais dits géniaux. Elle veut tirer son caractère particulier d'une attitude « constamment synthétique ». Elle comprendra des études théoriques ou méthodologiques, des études de thèmes généraux, des bibliographies raisonnées, donnant l'état des travaux sur telle ou telle question, des orientations, des notes suggestives.

L'Académie royale belge de langue et de littérature françaises a désigné M. Dumont-Wilden pour la représenter au Comité qui prépare la célébration du deuxième centenaire de la naissance du prince de Ligne. Elle a décidé de consacrer, en 1935, une séance publique à la mémoire de l'écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1934 à la suite de chacun des titres ci-dessous.

Théorie.

[Divers.] L'avenir de l'esprit européen (*Institut international de coopération intellectuelle*, n° 38, mars).

Colum (M. M.). Marxism and Literature (*Forum*, avril).

Grandgent (C. H.). Imitation and other Essays. Harvard and Oxford Univ. Presses.

Zaleski (Z. L.). La critique « immédiate » (*Mercure de France*, 15 juin).

Mornet (D.). Compte-rendu des *Proceedings of the first international Congress of literary History* de Budapest, 1931 (*Mod. Philol.*, août).

Mazzoni (G.). Dalla teoria alla pratica (*Rivista di sintesi letteraria*, janvier-mars).

Munteano (B.). Notes sur la synthèse en histoire (*Mélanges In memoria Lui Vasile Parvan*. Bucarest).

Motifs, thèmes et types.

Mérejkowsky (D.). Jésus l'inconnu. Son visage dans l'histoire (*Mercure*, 15 juin).

Meunier (M.). L'Atlantide. Le mythe et sa leçon (*Nouvelles littéraires*, 15 septembre).

Zenkovsky (V. V.). Der Geist der Utopie im russischen Denken (*Orient und Occident*, juin).

Masson-Oursel (P.). L'illimité selon le germanisme et selon l'Inde (*Recherches philosophiques*, III).

ou gracieuse, de la *Belle Égyptienne* de Sallebray, des *Deux Pucelles* de Rotrou.

Mais M. Hainsworth a tenu surtout à nous montrer l'influence exercée par les nouvellistes espagnols sur les nouvellistes français. Lui ferons-nous donc remarquer que le titre de sa thèse semblait borner ses recherches au seul Cervantes et aux seules *Novelas exemplares*? Et, pour ne pas nous plaindre de cet accroissement du sujet, encore faudrait-il que nous voyions Cervantes, dans les développements qui vont suivre, occuper la place majeure. Or, nous cherchons à peu près en vain, de page en page, un auteur français qu'il ait sérieusement inspiré! Sorel, oui; — mais c'est à *Don Quichotte* que Sorel doit surtout, et ses *Nouvelles françoises* ne rappellent qu'incidemment les *Novelas exemplares*. Camus? Nous voulons bien, avec M. Hainsworth, qu'il ait tiré quelque profit du *Zeloso Estremeño* et de la *Fuerza de la Sangre*. Mais Lancelot, Scarron, d'Ouville, Boisrobert, Segrais? Les très vagues réminiscences qui nous sont signalées chez eux — disons que c'est si peu que rien! En revanche, et alors que nous sommes à l'affût du nom et de l'œuvre de Cervantes, c'est de Lugo y Dávila, de Céspedes y Meneses, de Montalván, de Salas Barbadillo, de Castillo Solórzano, de María de Zayas que l'on nous entretient, et fort doctement. Tout ce savoir instruit, surprend, amuse ou se fait admirer. Pourtant, nous ne cesserons de réclamer à l'auteur Cervantes et ses *Novelas*. Une satisfaction, enfin, nous sera offerte. Arrivé à l'époque classique, M. Hainsworth rencontre un Vanel qui se souvient de la *Gitanilla*, un Oudin de Préfontaine qui a « calqué » *Rinconete y Cortadillo*, un Préchac dont les *Désordres de la bassette* ont chance de tenir leur « air de vérité » du réalisme propre à Cervantes. Ainsi M. Hainsworth nous donne à la fois plus et moins qu'il ne nous a promis.

Nous estimons, nous, qu'il nous eût donné davantage sur Cervantes et la France si, se détachant parfois de l'étude de la *Nouvelle*, il avait élargi son enquête, consulté les *Mémoires*, lu ou parcouru les *Voyages d'Espagne* (celui de M^me^ d'Aulnoy eût prêté à des remarques intéressantes), et, avec les *Voyages*, les *Correspondances*, les gazettes, les *anas*, et jusqu'aux livres, alors si nombreux, de morale ou de dévotion. Le XVII^e^ siècle français ne distinguait pas, ne séparait pas absolument les divers genres littéraires : entre la tragédie même et la comédie, il admettait, du moins avant 1660, cette sorte de compromis et de troisième genre : la tragi-comédie. Aussi, croyons-nous, l'influence des *Nouvelles exemplaires* a-t-elle pu s'exercer ailleurs encore que sur notre scène ou que sur

cette manière de récit, délimitée et resserrée, qu'est la *Nouvelle* tout court.

Le mérite de M. Hainsworth, en revanche, son mérite essentiel, la décisive nouveauté que ses recherches comportent, c'est d'avoir montré que la nouvelle italienne n'aurait pas suffi, elle seule, à orienter la nouvelle française dans les sens divers où nous la voyons se développer au XVII^e siècle. Les recueils italiens présentent ordinairement de courtes anecdotes facétieuses, à intrigue surprenante. Les nouvelles françaises, elles, sont de longues histoires romanesques, à intrique moins habilement agencée, ou encore des récits terre à terre, transpositions exactes de la vie quotidienne. Or, c'est l'Espagne, avec Cervantes, Solas Barbadillo, Castillo Solórzano, qui a donné, de l'une et de l'autre manière, les premiers modèles et les meilleurs. Surtout l'Espagne — et M. Hainsworth a bien fait d'y insister — a apporté, pour la conduite de l'action, des ressorts nouveaux, ceux que peut fournir, au cours d'un développement dramatique, un rigoureux *pundonor* ou, plus généralement, le sentiment de l'honneur, la notion du devoir. Enfin, puisque M. Hainsworth, avec habileté et netteté, distinguait dans une même inspiration deux courants qui se croisent, nous lui aurions été reconnaissants si, avec le même savoir-faire et la même justesse critique, il nous eût procuré, de la nouvelle française, la définition que son étude si nourrie lui permettait d'établir. Car la nouvelle française n'est pas plus qu'une copie de la nouvelle italienne une contrefaçon de la nouvelle espagnole. Qu'est-elle donc? En quoi va-t-elle marquer d'une frappe caractéristique ce genre déjà un peu banal? Ayant renoncé presque absolument aux facéties trop souvent immorales de celle-là, a-t-elle emprunté, de celle-ci, la rudesse et l'âpreté? Il semble bien qu'elle ait, pour sa part, apporté au genre l'esprit de galanterie, le goût des réflexions morales, des considérations psychologiques, en même temps qu'elle atténuait la rudesse des chocs et rencontres hostiles, l'étrangeté des péripéties, la brutalité des dénouements. L'étude de la nouvelle française pouvait ainsi amener M. Hainsworth à une exacte appréciation du génie français pendant l'époque classique.

Mais ne faisons pas grief à notre auteur de quelques faiblesses ou de quelques lacunes. Son ouvrage s'impose et retient par la conscience, le goût, l'autorité qu'il révèle; et, de toute façon, il apparaît comme une contribution des plus remarquables à l'histoire de Cervantes et de l'influence espagnole dans notre pays.

M. Bardon.

Güntsch (E.). Die Zuspitzung der gelistigen Auseinandersetzung mit Frankreich (*Die neueren Sprachen*, XLII, 7-8).

L. V. Le comte Teleki et l'avenir de l'esprit européen (*Revue des Études hongroises*, janvier-juin).

Influences italiennes.

Brimont (M.). La séduction italienne sur les poètes français (*Dante*, juillet-août).

Chini (E.). Il sorgere del Petrarchismo in Inghilterra (*Civiltà Moderna*, VI, 1).

Torretta (L.). L'Italofobia di John Lyly e i rapporti dell' « Euphues » col Rinascimento italiano (*Giornale storico*, juin).

Baccetti (N.). Filippo Lippi nella poesia del Browning (*Il Boccadoro*, 18 février).

Wokatsch (W.). Zur Quelle des *Othello* und zu Shakespeares Kenntnis des Italienischen (*Archiv*, 118, 1-2).

Benoist (Ch.). Le machiavélisme de Machiavel (*Revue universelle*, 1er et 15 août).

Keyser (S.). Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France. Paris, Nizet et Bastard.

Parducci (A.). L'Orlando innamorato nel teatro spagnolo (*Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa*, Serie II, col. 3, fasc. 2).

Lea (K. M.). Italian popular comedy. A study in the Commedia dell'Arte 1569-1620, with special reference to the English stage. Oxford Univ. Press.

Romera-Navarro (M.). Reminiscencias de Botero y Boccalini en *El Criticon* (*Bulletin hispanique*, avril-juin).

Deanović (M.). Odrazi talijanske Akademije « degli Arcadi » preko jadrana [reflets de l'Académie des Arcades outre-Adriatique]. Académie de Zagreb.

Sarrailh (J.). Note sur le « Café » de Moratín [influence de Goldoni] (*Bull. hisp.*, avril-juin).

Fabureau (H.). Montesquieu à Venise (*Dante*, juin).

Lebesgue (Ph.). La part de l'Italie dans la renaissance littéraire de la Grèce (*Dante*, juillet).

Bédarida (H.). Théophile Gautier, poète et critique d'art, en face du Corrège (*Études ital.*, juillet).

Bédarida (H.). Théophile Gautier et l'Italie. Paris, Boivin.

Buriot-Darsiles (H.). Un Germain amoureux de Rome : l'arrivée de Waiblinger dans la Ville éternelle (*Dante*, juillet-août).

Talip (Semsi). Pirandello vu par un Turc (*Dante*, juin).

Influences espagnoles et portugaises.

Scheid (P.). Studien zum spanischen Wortgut im Deutschen (*Deutsches Werden*).

Scott (J. B.). The Spanish origin of international Law. Francisco de Vitoria and his Law of Nations (Carnegie Endowment for Intern. Peace). Oxford Univ. Press.

Fucilla (J. G.). Italian Cervantina (*Hispanic Review*, juillet).

Hazard (P.). La fortuna de Don Quijote en la literatura europea [résumé d'une conférence] (*Boletín del Instituto de las Españas*, avril).

Fucilla (J. G.). Un Italien, imitateur des poètes espagnols [G. B. Pastorini] (*Bulletin hispanique*, avril-juin).

Reding (C.). A study on the influence of Oliver Goldsmith's « Citizen of the World » upon the « Cartas marruccas » of José Cadalso (*Hispanic Review*, juillet).

Garate (J.). G. de Humboldt. Estudio de sustrabajos sobre Vasconia. Bilbao, Imprenta Provincial, 1933.

Torres-Umaña (C.). Humboldt y la escuela de Mutis (*Vom Leben und Wirken der Romanen, Span. Reihe*, VI).

Guillaumie-Reicher (Ch.). Théophile Gautier et la langue espagnole (*Bull. hisp.*, avril-juin).

Vigneron (R.). Stendhal en Espagne [son excursion de 1829] (*Mod. Philology*, août).

Pitollet (C.). Chronique espagnole [en faveur de la connaissance des « réalités espagnoles immédiates »] (*les Langues méridionales*, juillet-septembre).

Influences françaises.

Fletcher (J. G.). Lytton Strachey and the French influences on English Literature [simple rappel] (*Books abroad*, avril).

Smith (J. M.). The French background of Middle Scots Literature. Edinburgh, Oliver and Boyd.

Franz (W.). Shakespeare und Montaigne (*Neuere Sprachen*, XL, 2).

Brown (H.). Rabelais in English Literature. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press.

Droszt (O.). Les premiers imprimés en français de Vienne (1521-1538), avec un supplément à la bibliographie française de Vienne. Études françaises. Szeged.

Baldensperger (F.). Intellectuels français hors de France (*suite*) (*Rev. des cours et conf.*, nos d'avril à juin).

Turóczi-Trostler (J.). Les Cartésiens hongrois (*Rev. des Études hongroises*, janvier-juin).

Luce (A. A.). Berkeley and Malebranche. Oxford Univ. Press.

Croce (B.). La vita di un rivoluzionario : Carlo Lauberg (*la Critica*, juillet).

Valeri (N.). Un rivoluzionario del Settecento : Pietro Verri (*suite*). (*Nuova Antologia*, 15 juin, 1er et 16 juillet.)

Tronchon (H.). Les œuvres posthumes de Jean Fekete de Galántha, voltairien de Hongrie (*Rev. des Études hongroises*, janvier-juin).

Bertaux (P.). Goethe et Voltaire (*Mélanges Henri Lichtenberger*. Paris, Stock).

[Anon.]. John Adams on Frederick the Great [and Voltaire mainly] (*More Books*, avril et mai).

Warner (J. H.). A Bibliography of eighteenth Century English Editions of J. J. Rousseau, with notes on the early diffusion of his writings (*Philological Quarterly*, juillet).

Emery (.). Gallicismo di Federico il Grande (*la Cultura*, juin).

Baldini (M.). La Genesi del *Saul* di V. Alfieri. Firenze, Le Monnier.

Ciampini (R.). Un osservatore italiano della Rivoluzione francese. Firenze, Rinascimento del libro.

Rudolf (P.). Frankreich im Urteil der Hamburger Zeitschriften 1789-1810. Hamburg, Sem. für rom. Spr. u. Kult.

Bataillon (M.). La Canción de la Atala (*Bull. hisp.*, avril-juin).

Sipos (L.). Les Hongrois de Paris devant Lamartine [en 1848] (*Nouv. Rev. de Hongrie*, juillet).

[An.]. Alfred de Vigny [et son renom actuel] (*Times liter. Suppl.*, 12 juillet).

Groulx (abbé L.). L'enseignement français au Canada (*le Travailleur*, 15 février).

Goulet (Al.). Une Nouvelle-France en Nouvelle-Angleterre. Paris, Les Presses modernes.

Doroszewski (W.). La langue française en Pologne (*Rev. des Études slaves*, XIV, 1-2).

Prod'homme (J. G.). Les relations intellectuelles franco-hongroises (*Nouvelle Revue de Hongrie*, juin).

Ziegler (H. de). La littérature française hors de France : l'œuvre de Marie Gevers (*Rev. bleue*, 2 juin).

Finbert (E. J.). Écrivains d'Égypte de langue française (*Nouvelles littéraires*, 15 septembre).

Influences anglaises.

Fabre (Fr.). The settling of the English Benedictines at Douai (*Downside Review*, LII).

Pfeiffer (E.). Shakespeares und Tiecks Märchendramen. Bonn, Rohrscheid.

Davis (R. M.). Thomson and Voltaire's *Socrate* (*P. M. L. A.*, juin).

Laird (J.). Opinions récentes sur Hume (*Recherches philosophiques*, III).

Piccioni (L.). Baretti davanti ai giudici inglesi (*Pan*, mai).

Carrière (J. M.). Berquin's adaptations from English periodical Literature (*Philological Quarterly*, juillet).

Dargan (E. Preston). Scott and the French romanticists (*P. M. L. A.*, juin).

Fuenzalida Grandon (Al.). Darwin en Chile (*Anales de la Universidad de Chile*, 1933, 4).

Wright (H. G.). Influence of George Borrow in Norway and Sweden (*Mod. Lang. Rev.*, juillet).

Maurois (A.). Proust et Ruskin (*Die Sammlung*, novembre 1933).

Influences allemandes.

Pitrou (R.). Une grammaire allemande en 1783 [Gottsched, 4e éd. de la trad. franç.] (*Mél. H. Lichtenberger*).

Schönebaum (H.). Pestalozzi und Herder (*Archiv für Kulturgesch.*, XXIV, 2).

Boeschenstein (H.). Das literarische Goethebild der Gegenwart in England. Breslau, Priebatsch.

Varenne (G.). Goethe et David d'Angers (*Mél. H. Lichtenberger*).

Körner (J.). Friedrich Schlegel und Madame de Staël (*Preuss. Jahrb.*, juin).

Thomas (W.). Walter Scott et la littérature allemande (*Mél. H. Lichtenberger*).

Ludwig (A.). Kotzebue und Delavigne [*Stricknadeln* et *l'École des Vieillards*] (*Archiv*, 162, 1-2).

Neumann (H.). Das Deutschland-Erlebnis bei Edgar Quinet. Hamburg, Sem. für rom. Spr. u. Kultur.

Gillot (H.). Delacroix et l'Allemagne (*Mél. H. Lichtenberger*).

Tibal (A.). La pensée allemande et l'éveil des nationalités dans l'Europe centrale (*Ibid.*).

Breitbach (J.). Les Français connaissent-ils vraiment la littérature allemande d'aujourd'hui? (*Rev. hebdom.*, 9 juin).

Schneider (R.). Spanien und der deutsche Geist [Ortega y Gasset] (*Die Literatur*, avril).

Influences scandinaves.

Lescoffier (J.). La vie d'un chef-d'œuvre. Autour du « Canard sauvage » (*Mercure*, 1er juillet).

Influences slaves.

Chowaniec (C.). Les amitiés françaises de Mickiewicz (*Pologne littéraire*, IX, nos 92-93).

Topass (J.). Mickiewicz, Lamennais, Montalembert et leurs rapports idéologiques (*Ibid.*).

Osiecki (Z.). Polish books in foreign language (*Books abroad*, avril).

Drougard (E.). Une réplique française [chez Villiers de l'Isle-Adam] de la légende du Grand Inquisiteur [de Dostojevski] (*Rev. des Études slaves*, XIV, 1-2).

Minssen (H. F.). Die französische Kritik und Dostojevski. Hamburg, Sem. für rom. Spr. u. Kultur.

Güllecke (K. H.). Der Einfluss Tolstois auf das französische Geistesleben. Diss. Bonn; Würzburg, Mayr.

Influences roumaines.

Schoell (Fr. L.). Thèmes roumains en Pologne (*l'Europe centrale*, 7 juillet).

Influences hongroises.

Bidou (H.). Un cri de détresse : « la Tragédie de l'homme » (*le Temps*, 7 mars, et *Revue des Études hongroises*, janvier-juin).

Bisztray (J.). Eméric Madách et « la Tragédie de l'homme » (*Revue des Études hongroises*, janvier-juin).

[An.]. Eméric Maldách et « la Tragédie de l'homme » dans les Universités françaises (*Ibid.*).

Olay (Fr. de). Un grand ami de la Hongrie : Al. Claparède (*Ibid.*).

[Id.]. Un maître français de l'histoire hongroise : Édouard Sayous. Budapest, Fédération nationale hongroise, 1933.

Influences américaines.

Martinelli (N.). Riflessi della poesia di Longfellow nei carmi latini di G. Pascoli (*la Nuova Italia*, 20 juin).

Englekirk (J. Eug.). Edgar Allan Poe in Hispanic literature. New York, Inst. de las Españas.

Larson (H.) et Hangen (E.). Björnson and America — a critical review [la visite de 1880-1881] (*Scandin. Studies and Notes*, février).

Lüdeke (H.). American Literature in Germany : a report of recent research and criticism 1931-1933 (*American Literature*, mai).

Simon (J.). French studies in American Literature [nombreuses erreurs matérielles] (*Ibid.*).

Kalfavan (A.). United States in the post-war literature of France 1919-1931 (*Mod. Lang. Journal*, mars).

Influences orientales.

Carcassonne (E.). Le Bhagavat Gîtâ devant la critique contemporaine (*Recherches philosophiques*, IV).

Paolantonacci (J. Th.). Sur le cantique de saint François. I. Les sources bibliques et le contenu (*Études italiennes*, juillet-septembre).

Charles-Roux (F.). Émotions et travaux de l'Institut d'Égypte (*Rev. de Paris*, 15 juin).

Loiseau (H.). Goethe et l'Orient, simples notes documentaires (*Rev. de l'enseign. des langues viv.*, juillet).

COMPTES-RENDUS CRITIQUES

G. Hainsworth. **Les « Novelas Exemplares » de Cervantes en France au XVII^e siècle.** (Bibliothèque de la *Revue de Littérature comparée.*) Paris, Champion, 1933. 1 vol. gr. in-8°, 298 pages.

Cet ouvrage contient deux parties fort inégales en étendue et en importance. La première, la plus courte, nous présente une brève étude sur les *Nouvelles exemplaires* et quelques chapitres plus approfondis sur la traduction française qui en a été donnée au XVII^e siècle par François de Rosset et Vital d'Audiguier (1615). Un cinquième chapitre examine ensuite, mais avec une certaine hâte, les adaptations qui en ont paru sur notre scène, de la *Cornélia* (1609), tragi-comédie par Alexandre Hardy, jusqu'au *Docteur de verre* (1655), comédie par Quinault.

Tout de suite, M. G. Hainsworth manifeste les plus sérieuses qualités : précision du savoir, exactitude de l'information, jugement sûr et ferme. Le chapitre IV, où il étudie de fort près la traduction des *Novelas*, se remarque tout particulièrement : il y distingue avec netteté et finesse les mérites un peu inégaux des deux traducteurs, n'hésitant pas, malgré l'opinion des critiques contemporains, Michel de Marolles, Sorel ou Colletet, à préférer, comme il est juste, la traduction de Rosset à celle de son collaborateur d'Audiguier. Nous regrettons seulement, pour cette première partie de son travail, que M. Hainsworth, gêné, semble-t-il, par les études antérieures de MM. Rigal, Martinenche et Gros, et aussi par l'ouvrage tout récent de miss Crooks[1], n'ait pas, avec plus de souplesse, avec une méthode moins scolaire, analysé, apprécié et même fait goûter à son lecteur telle ou telle scène, demeurée forte

1. E. Rigal, *Alexandre Hardy...* Paris, 1889; E. Martinenche, *la* Comedia *espagnole en France de Hardy à Racine.* Paris, 1900; Ém. Gros, *Philippe Quinault.* Paris, 1926; E. J. Crooks, *The Influence of Cervantes in France in the seventeenth Century.* Baltimore-Paris, 1931.

ou gracieuse, de la *Belle Égyptienne* de Sallebray, des *Deux Pucelles* de Rotrou.

Mais M. Hainsworth a tenu surtout à nous montrer l'influence exercée par les nouvellistes espagnols sur les nouvellistes français. Lui ferons-nous donc remarquer que le titre de sa thèse semblait borner ses recherches au seul Cervantes et aux seules *Novelas exemplares*? Et, pour ne pas nous plaindre de cet accroissement du sujet, encore faudrait-il que nous voyions Cervantes, dans les développements qui vont suivre, occuper la place majeure. Or, nous cherchons à peu près en vain, de page en page, un auteur français qu'il ait sérieusement inspiré! Sorel, oui; — mais c'est à *Don Quichotte* que Sorel doit surtout, et ses *Nouvelles françoises* ne rappellent qu'incidemment les *Novelas exemplares*. Camus? Nous voulons bien, avec M. Hainsworth, qu'il ait tiré quelque profit du *Zeloso Estremeño* et de la *Fuerza de la Sangre*. Mais Lancelot, Scarron, d'Ouville, Boisrobert, Segrais? Les très vagues réminiscences qui nous sont signalées chez eux — disons que c'est si peu que rien! En revanche, et alors que nous sommes à l'affût du nom et de l'œuvre de Cervantes, c'est de Lugo y Dávila, de Céspedes y Meneses, de Montalván, de Salas Barbadillo, de Castillo Solórzano, de María de Zayas que l'on nous entretient, et fort doctement. Tout ce savoir instruit, surprend, amuse ou se fait admirer. Pourtant, nous ne cesserons de réclamer à l'auteur Cervantes et ses *Novelas*. Une satisfaction, enfin, nous sera offerte. Arrivé à l'époque classique, M. Hainsworth rencontre un Vanel qui se souvient de la *Gitanilla*, un Oudin de Préfontaine qui a « calqué » *Rinconete y Cortadillo*, un Préchac dont les *Désordres de la bassette* ont chance de tenir leur « air de vérité » du réalisme propre à Cervantes. Ainsi M. Hainsworth nous donne à la fois plus et moins qu'il ne nous a promis.

Nous estimons, nous, qu'il nous eût donné davantage sur Cervantes et la France si, se détachant parfois de l'étude de la *Nouvelle*, il avait élargi son enquête, consulté les *Mémoires*, lu ou parcouru les *Voyages d'Espagne* (celui de M^me^ d'Aulnoy eût prêté à des remarques intéressantes), et, avec les *Voyages*, les *Correspondances*, les gazettes, les *anas*, et jusqu'aux livres, alors si nombreux, de morale ou de dévotion. Le XVII^e^ siècle français ne distinguait pas, ne séparait pas absolument les divers genres littéraires : entre la tragédie même et la comédie, il admettait, du moins avant 1660, cette sorte de compromis et de troisième genre : la tragi-comédie. Aussi, croyons-nous, l'influence des *Nouvelles exemplaires* a-t-elle pu s'exercer ailleurs encore que sur notre scène ou que sur

cette manière de récit, délimitée et resserrée, qu'est la *Nouvelle* tout court.

Le mérite de M. Hainsworth, en revanche, son mérite essentiel, la décisive nouveauté que ses recherches comportent, c'est d'avoir montré que la nouvelle italienne n'aurait pas suffi, elle seule, à orienter la nouvelle française dans les sens divers où nous la voyons se développer au XVII^e siècle. Les recueils italiens présentent ordinairement de courtes anecdotes facétieuses, à intrigue surprenante. Les nouvelles françaises, elles, sont de longues histoires romanesques, à intrique moins habilement agencée, ou encore des récits terre à terre, transpositions exactes de la vie quotidienne. Or, c'est l'Espagne, avec Cervantes, Solas Barbadillo, Castillo Solórzano, qui a donné, de l'une et de l'autre manière, les premiers modèles et les meilleurs. Surtout l'Espagne — et M. Hainsworth a bien fait d'y insister — a apporté, pour la conduite de l'action, des ressorts nouveaux, ceux que peut fournir, au cours d'un développement dramatique, un rigoureux *pundonor* ou, plus généralement, le sentiment de l'honneur, la notion du devoir. Enfin, puisque M. Hainsworth, avec habileté et netteté, distinguait dans une même inspiration deux courants qui se croisent, nous lui aurions été reconnaissants si, avec le même savoir-faire et la même justesse critique, il nous eût procuré, de la nouvelle française, la définition que son étude si nourrie lui permettait d'établir. Car la nouvelle française n'est pas plus qu'une copie de la nouvelle italienne une contrefaçon de la nouvelle espagnole. Qu'est-elle donc? En quoi va-t-elle marquer d'une frappe caractéristique ce genre déjà un peu banal? Ayant renoncé presque absolument aux facéties trop souvent immorales de celle-là, a-t-elle emprunté, de celle-ci, la rudesse et l'âpreté? Il semble bien qu'elle ait, pour sa part, apporté au genre l'esprit de galanterie, le goût des réflexions morales, des considérations psychologiques, en même temps qu'elle atténuait la rudesse des chocs et rencontres hostiles, l'étrangeté des péripéties, la brutalité des dénouements. L'étude de la nouvelle française pouvait ainsi amener M. Hainsworth à une exacte appréciation du génie français pendant l'époque classique.

Mais ne faisons pas grief à notre auteur de quelques faiblesses ou de quelques lacunes. Son ouvrage s'impose et retient par la conscience, le goût, l'autorité qu'il révèle; et, de toute façon, il apparaît comme une contribution des plus remarquables à l'histoire de Cervantes et de l'influence espagnole dans notre pays.

M. Bardon.

Goethe en Russie. (*Literaturnoé Nasledstvo*, 4-6.) Moscou, 1932. In-8° de 1,060 pages, 257 illustrations.

L'influence de Goethe sur la littérature russe n'a pas été, jusqu'ici, l'objet d'une étude spéciale. On en a bien parlé quelquefois à propos de Joukovsky, de Pouchkine, de Venevitinov, mais on ne s'en est jamais occupé de manière systématique. Le fascicule volumineux de la revue d'histoire littéraire russe *Literaturnoé Nasledstvo* (*Héritage littéraire*) qui est presque entièrement consacré à cette question remplit une grande lacune. Il nous apporte deux études magistrales : *Les écrivains russes chez Goethe à Weimar*, par M. S. Douryline, et *Goethe dans la poésie russe*, par M. V. Jirmounsky, plusieurs articles intéressants et des inédits importants.

Dans son travail abondamment documenté, M. S. Douryline évoque les nombreux pèlerinages russes à Weimar du vivant de Goethe. Dépassant le cadre de son sujet, il nous présente non seulement les écrivains proprement dits, mais aussi les savants, les hommes d'État, même les représentants de la famille impériale venant porter leur hommage à l'illustre écrivain. Une longue série de personnages défile devant nos yeux. Loin de se borner à les énumérer, M. S. Douryline esquisse une répartition de ces visiteurs en précisant les raisons de leur séjour à Weimar. Il arrive à des résultats assez surprenants. Il paraît qu'il existait tout un groupe de visiteurs dont le but principal était purement politique. De même que Catherine II proclamait son amitié avec Voltaire pour masquer la barbarie dans laquelle se trouvait la Russie, ainsi Alexandre Ier et quelques-uns de ses courtisans auraient cherché l'amitié de Goethe pour en décorer la façade officielle de l'autocratie. M. S. Douryline exagère visiblement l'importance des faits réunis par lui : il prétend découvrir un système là où l'on ne saurait parler que d'une tendance vague, mêlée, d'ailleurs, comme chez Ouvarov, à des préoccupations purement littéraires. Toutefois, sa théorie de « goethephilie officielle » mérite notre attention.

L'autre groupe de pèlerins, celui qui venait vers Goethe sans arrière-pensée politique, est aussi soigneusement étudié par M. S. Douryline. Il apporte, sur les visites de Joukovsky, de Kuchelbecker, des lumières nouvelles puisées aux archives de Weimar.

Pendant que M. S. Douryline élargit considérablement les cadres de son sujet, M. V. Jirmounsky, au contraire, les restreint. Dans son étude, il s'occupe principalement des traductions des ouvrages de Goethe en russe, en laissant plus ou moins de côté la question

de l'influence proprement dite. Par conséquent, il ne suit pas l'ordre chronologique, mais dispose son travail autour des divisions des genres poétiques : il y a un chapitre sur l'œuvre lyrique, un sur le théâtre et l'œuvre épique, un sur *Faust* et même un sur *Werther*, ce qui étonne un peu dans une étude consacrée au rôle de Goethe dans la poésie russe. Ainsi posée, la question est traitée par M. V. Jirmounsky avec toute la finesse qui lui est particulière. Il poursuit à travers les traductions différentes du *Faust* les divers degrés de l'assimilation de la pensée de Goethe et analyse les réussites et les échecs du style. Dans le chapitre consacré à la propagation de l'œuvre lyrique de Goethe, il nous montre clairement comment la conception de sa poésie changeait avec les générations : rien de plus curieux, puisque nous sommes renseignés sur la fortune parallèle qui lui était échue en France et en Angleterre, que de confronter ces destinées identiques au départ, divergentes à l'arrivée.

Au début du XIX^e^ siècle, le public russe ne connaissait qu'un Goethe sentimental qui lui était présenté par Joukovsky; dans les années 20, on s'enthousiasmait pour un Goethe métaphysique vu à travers Schelling dont l'image fut répandue par Venevitinov et ses amis. Le choix qu'on faisait dans l'œuvre lyrique de Goethe subissait ainsi chaque fois l'influence de l'esprit de l'époque. M. V. Jirmounsky nous montre que le texte même des ouvrages traduits fut bien des fois curieusement modifié : ainsi Joukovsky intercalait souvent dans son Goethe des phrases entières écrites dans un style sentimental. Nous rencontrons l'exemple le plus frappant de ces modifications dans la traduction de *Über allen Gipfeln...* par Annensky, poète symboliste hanté par la peur de la mort. Il n'y a que quelques mots de changés et pourtant toute la poésie reçoit une signification inattendue : il s'en dégage une sensation de détresse et d'effroi qui est tout à fait étrangère à Goethe.

De nombreuses petites études complètent le tableau tracé par M. S. Douryline et M. V. Jirmounsky. Citons *Goethe dans la critique russe*, par M. J. Serguiévsky, *Goethe dans le théâtre russe*, par M. Volkov, et deux bibliographies dont chacune comporte plus de 900 titres : *les Traductions de Goethe en russe*, par M. B. Buchstab et *la Littérature russe sur Goethe*, par M. V. Zoubov.

La publication contient, en outre, des inédits importants qui viennent enrichir les « Goetheana » russes. Le document le plus intéressant au point de vue de l'histoire littéraire est peut-être la traduction des deux premières scènes d'*Iphigénie* par A. Vostokov, poète archaïsant du premier quart du XIX^e^ siècle. Cette traduction,

qui a été lue par l'auteur à la Société libre des Amateurs de littérature russe en 1811, représente le premier essai de vers ïambique de cinq pieds sans rime en cette langue, marquant ainsi une date importante dans le développement de la versification russe.

Une scène de *Faust*, qui n'est pas une traduction, mais une imitation libre due à la plume d'Ogarev, mérite aussi notre attention. Ogarev se sert des personnages de Faust et de Gretchen pour exprimer son propre conflit spirituel — conflit romantique par excellence — entre l'amour idéal pour la femme et le sentiment de son infériorité propre.

Citons, pour finir, l'inédit le plus poétique, l'inscription mise par Joukovsky sous le tableau de Carus qu'il offrit à Goethe. C'est un quatrain en langue russe avec la traduction française en regard :

OFFRANDE.

A celui dont la Lyre a créé un monde de prodiges,
Qui a levé le voile mystérieux de la création,
Qui anime le passé
Et prophétise l'avenir.

Il est incontestable que la publication de *Literaturnoé Nasledstvo* présente un apport précieux à l'histoire de la littérature comparée. Mais qu'il nous soit permis de formuler quelques réserves. Après tant de travaux sur les matériaux, nous espérions voir les auteurs aboutir à des conclusions d'ordre général, nous nous attendions à l'exposition d'une vue d'ensemble. Or, il paraît que les auteurs ont été hantés par la peur de toute idée générale et, exception faite pour la thèse de la goethephilie officielle défendue par M. S. Douryline, nous ne trouvons dans le vaste recueil aucune tentative de synthèse historique[1].

M. GORLIN.

1. Les conclusions plus générales qu'on pourrait tirer de l'étude de l'influence de Goethe en Russie sont exposées dans mon étude en langue allemande *Goethe in Russland* publiée dans *Zeitschrift für slavische Philologie*, IX et X, 1932 et 1933 et signalée dans la Bibliographie de la *Revue de littérature comparée*, 1933, p. 535. Cf. aussi plus haut la *Chronique* du présent numéro, page 755.

Prose poems from « les Illuminations » of Arthur Rimbaud put into English, by Helen Rootham. — **With an introductory Essay**, by Edith Sitwell. London, Faber and Faber Limited, 1932.

I

Les Français doivent se féliciter que miss Edith Sitwell ait écrit cette étude sur Rimbaud. Voici un poète original et innovateur, critique savant et avisé, à qui rien n'est caché de la poésie anglaise et qui, après d'autres écrivains, mais le premier, croyons-nous, parmi les poètes de l'Angleterre, vient se faire l'introducteur en son pays d'un des plus grands génies lyriques de la France. Qu'elle en soit remerciée. C'est à l'enthousiasme que miss Sitwell porte depuis toujours à la poésie qu'elle doit une rare connaissance de son art.

« My own feeling for poetry is anything but platonic », dit-elle dans *Poetry and Criticism*. En effet, l'histoire de chacune de ses découvertes poétiques est une histoire d'amour, d'un amour comme celui de Psyché, curieux de ce qu'il embrasse, qui sait que son bien, sitôt découvert, s'évanouira en de plus inaccessibles ténèbres, mais qui ne craint pas d'avoir à le solliciter toujours en de mystiques colloques. Tandis qu'elle donne aux lettres anglaises des poèmes aux images et aux rythmes rares et inattendus exprimant une sensibilité neuve [1], elle les enrichit d'œuvres critiques : *Poetry and criticism, an Essay* (Hogarth Press, 1925); *Alexander Pope* (Faber and Faber, 1930), ouvrage important où elle justifie son admiration pour l'art de ce grand poète; *The Pleasures of poetry*, (Duckworth, 1930-1932), anthologie, en trois volumes, de la poésie anglaise depuis Milton jusqu'à Browning, qu'accompagnent trois essais-préfaces ou plutôt trois séries d'analyses techniques, subtiles et sagaces, et qui forment une ingénieuse école de l'instrumentation poétique en anglais. Elle y proclame l'importance capitale que la matière et la forme du poème ont à ses yeux, ce que vient de prouver encore l'important essai que nous venons de lire.

Ici, elle nous fait entendre ce qu'elle doit à Baudelaire, nous dit avec bonne grâce ce qu'elle a reçu de Rimbaud. Rien n'est moins pédant ni moins pompeux ni plus modeste; car miss Sitwell, qui entretient de longue date un intime commerce avec Rimbaud,

1. Entre autres : *The mother and other poems*, Oxford, 1915; *Wooden Pegasus, Poems*, Blackwell, 1920; *Bucolic comedies*, Duckworth, 1923; *Sleeping Beauty*, Duckworth, 1924, etc.

semble vouloir s'effacer devant des commentateurs dont elle devrait souvent se faire le guide. Elle n'ignore rien de ce qu'on a écrit sur lui en Angleterre, et nous rappelle qu'il existe des études intéressantes sur son œuvre par M. Georges Moore, M. Arthur Symons, M. Peter Quennell et M. Harold Nicolson. Puisqu'elle cite les critiques français, il est regrettable qu'elle ne nomme pas M. Jean Cassou, ni M. Roland de Rénéville, ni, surtout, les poètes Paul Claudel et Max Jacob. Ceux-ci ne s'amuseraient pas à citer d'un coup Mallarmé et Rimbaud, comme s'ils disaient « la même chose en le même sourire ».

Cet essai porte bien, cependant, la marque de miss Sitwell. Elle veut faire connaître Rimbaud personnellement à des Anglais qui l'ignorent. Elle fait de lui — ainsi fit-elle de Pope — un portrait humain et poétique où vibrent une compassion peut-être trop véhémente et une admiration fraternelle : « *Une Saison en Enfer*, that strange and poignant work of wisdom, unbearable in its pathos if we remember the ragged overgrown creature with the childish face and the red hands starved from the cold that produced it. » Toute la partie biographique a la transparence et la fluidité d'une belle aquarelle, mais il y manque peut-être la furie et la rage du modèle. Elle montre d'abord Rimbaud dans les bas quartiers de Londres, en haut-de-forme et complet usé, vagabondant avec Verlaine toujours saoul, puis à Paris, encore miséreux vagabond. Elle revient alors à Charleville à l'enfance monotone, aux parents dont elle esquisse un portrait nerveux, nous dit ses lectures, ses premiers vers, ses dénigrements littéraires et son admiration de Baudelaire le voyant, mais elle ne lui permet pas de traiter de « mesquin » l'art baudelairien dont elle fait un éloge chaleureux. Elle laisse à peu près de côté l'histoire des rapports anormaux de Verlaine et de Rimbaud; grâces lui en soient rendues, car il n'y a rien là-dedans qui intéresse la beauté particulière ni l'originalité des *Illuminations*.

A propos de Charleville et des *Mémoires*, elle cite Delahaye, mais nous croyons savoir que l'origine de ce poème n'est pas tout entière ce que pensait celui-ci. D'autre part, il nous semble que le passage de *Mauvais sang* qui commence par : « Je me rappelle l'histoire de France... » a une réalité poétique proche de celle d'*Autres Vies* plutôt que généalogique.

Mais ce qui nous émeut dans l'étude de miss Sitwell, en fait l'originalité, c'est ce qu'elle dit, nous y faisant participer, de l'expérience poétique de Rimbaud, de la réalité de son rêve, de cette : « Strange and violent inner life of dream that is revelation, revelation that is reality in which every great artist, even as a child,

has his being » — analyse qui est elle-même vision, poème; ce qu'elle nous dit encore de la qualité volontaire de son art qui le fut, en effet, jusqu'à l'extrême souffrance.

C'est aussi ce qu'elle nous apprend de son influence sur le lyrisme anglais contemporain; entre autres sur elle-même dans *Pleasure Gardens*, et cette influence est tellement sensible dans les premiers vers de miss Sitwell qu'elle les a rejetés de l'édition complète de ses poèmes; sur M. Aldous Huxley (en particulier dans les poèmes en prose de sa *Léda*) et sur miss Gertrude Stein (dans *Geography and Plays*). Elle nous fait voir que ces deux écrivains doivent à Rimbaud le caractère particulier de leur expression poétique, la nature de leur perception visuelle et une puissance remarquable de dissociation et de nouvelle harmonisation. Enfin, elle cite à cet effet des passages significatifs (mais plus explicatifs et moins purs, à notre avis, que ceux de Rimbaud) de ces artistes devenus, à leur tour, des suscitateurs.

Au cours de cet exposé, l'analyse se fait toujours plus lumineuse et plus riche de l'invention poétique de Rimbaud, de la nature même de son hallucination et de ses puissances poétiques. Cette hallucination, dit-elle avec force et raison, « consists not so much in transforming actualities into actualities as in making all thing as one, in abolishing time and place, in making all times as one, all places as one... ».

Ainsi, avec un portrait clair et sensible, il nous est donné une étude vraiment poétique de la poésie contemporaine et de l'un de ses principaux innovateurs, de celui qui a peut-être le plus ému les imaginations et les sensibilités des poètes. A ce sujet, il nous semble que miss Sitwell laisse injustement dans l'ombre Corbière et Cros. Nous ne croyons pas qu'elle ait compris le passage du 9e chant de *Maldoror* qu'elle cite en comparant l'influence de Lautréamont et celle de Rimbaud sur les poètes contemporains. Dans « [Océan] tu es un immense bleu appliqué sur le corps de la terre », « bleu » est une meurtrissure bleue; « appliqué » se réfère au coup qui la causa, ce que : « An immense *blue appliqué* on the body of the earth » est loin d'exprimer. Ainsi : « Taché de feu et de boue » perd non seulement son image, mais sa vie même dans : « Stained with fire and *blood.* » Ou je me trompe fort, ou : *Anne, Anne — Fuis sur ton âne...*, à quoi fait songer : *Jane, Jane — Forget the pain...* de *Sleeping Beauty*, n'exprime pour aucune oreille française « a sense of hard grinding hunger », mais plutôt un besoin, un désir infinis.

Enfin, ce qui nous charme encore dans cet essai, ce sont les nombreux petits poèmes en prose, feuilles que l'auteur y a soulevées à

chaque pas — qu'il s'agisse des étranges figures géométriques que dessinent les ivresses de Verlaine et de Rimbaud dans *Tottenham Court Road* et dans *Camden Town*, de l'Algérie imaginaire dont le capitaine Rimbaud transmit (c'est dans le rêve de miss Sitwell) la beauté à son fils, ou bien de l'Abyssinie fantastique (toujours dans son rêve) où vint s'évanouir cet étrange météore. Ils forment une ouverture musicale et rêveuse aux rêves des *Illuminations*.

II

L'entreprise de miss Rootham était courageuse. Ses traductions sensibles des *Illuminations* ont une riche délicatesse souvent digne de l'original. Elles en ont des accents aigus, des modulations et des timbres variés. On y retrouve à l'ordinaire les rythmes, les intervalles brefs, les coupes, les reprises, les soupirs de l'impatience de Rimbaud, ces interrogations qui sont des appels et des évocations — la douceur et la fluidité. Souvent aussi, par des accords divers, elle nous communique d'un coup, comme Rimbaud, délices, souffrances, extases même. C'est dire qu'il y a fréquemment dans l'œuvre poétique de miss Rootham le mouvement et le ton de l'original.

Un poète ne nous doit pas d'éclaircissements ; nous nous demandons néanmoins pourquoi les poèmes traduits ont un ordre qui n'est ni celui de la chronologie de leur composition, ni celui de leur publication dans la *Vogue* ; pourquoi *Marine* et *Mouvement* ont été intercalés au milieu des poèmes en prose ; et pourquoi les titres de *Matinée d'Ivresse*, d'*Antique*, de *Soir historique* et de *Nocturne vulgaire* demeurent seuls en français ?

Rimbaud se refuse si violemment aux embellissements, aux explications, à toutes concessions que ses poèmes exigent du traducteur une concentration et une rapidité extrêmes, des blancs, des silences. Miss Rootham (est-ce pour satisfaire à la musique de l'anglais ? pour se faire mieux comprendre ?) y manque trop souvent et charge les notations de l'original de prolongements qui l'affaiblissent et l'empêtrent :

« Les fleurs ouvertes » dans : « Car depuis qu'ils se sont dissipés, — oh ! les pierres précieuses s'enfouissant et *les fleurs ouvertes* ! » (*Après le déluge*) devenant : « Flowers *so opened in profusion* » ne disent plus ce qu'elles exprimaient essentiellement : la mort d'un mouvement — et perdent la vie.

C'est un ennui à la fin du passage précédent, dit le désert qui suit cet arrêt mortel et que l'on ne devine pas dans : « It has become *an unbearable boredom* ! » Cet ennui d'*Après le déluge* est proche de celui de Baudelaire et non de la lassitude de notre ennui vulgaire.

— Si à « les formes..., les yeux flottants » on ajoute « in the wast », on nous fait entendre une belle mélodie et voir une grande image, mais Rimbaud l'avait brisée et ne veut qu'une vibration immortelle. — « Court sur des plages nommées... » (*Enfances*), si on leur adjoint « level » ces plages seront des étendues immenses au lieu de n'être qu'un espace le long d'une mer qui n'est que mouvement et solitude. La phrase suivante nous écarte davantage de l'original, nous voulons dire de l'essence de sa beauté : « Les nuées s'amassaient sur la *haute mer* faite d'une éternité de chaudes larmes » : « *Far beyond over the sea* clouds amassed themselves... » La muraille fantasmagorique, qui est une ordonnance caractéristique de la vision rimbaldienne, s'écroule sous les interpolations pour faire place à une perspective photographique.

Il suffit, hélas ! d'un mot superflu pour détruire une grande beauté. Ici, dans *Mystique*, l'un des plus purs trésors des *Illuminations* est brisé par une préposition inutile : « La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus *comme un panier* contre notre face et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous. » — « The flowery softness of the stars and of the heavens and the *misty deeps* overflows in front of the hill as *from* a basket and makes the blue abyss *to blossom*. » La destruction de ce panier de délices où tout l'Univers est enclos, le sensible et l'inconnu, tel un œuf de lumière et l'autre d'ombre dans leur corbeille, nous est combien plus cruelle que le contresens de « blossom » pour le baume de « fleurant » et que la lourdeur de « misty deeps » pour « le reste ».

Les exemples que nous venons de relever dans la traduction de miss Rootham sont caractéristiques des fréquents affaiblissements qu'on y rencontre de poèmes délicats et mobiles entre tous par des termes inutiles qui nous mettent hors d'état de veille, de vision.

Un autre problème essentiel du traducteur des *Illuminations* est d'exprimer l'union du multiple et de l'unité, et sa plus grande difficulté est de dégager d'un tout, d'y ramener et d'y retenir la foule des formes, des phrases évanescentes, des états personnels. Pour cela, Rimbaud, dans les *Illuminations en prose*, se sert de termes généraux, de verbes et de substantifs d'une capacité merveilleuse et qui sont le propre du français. Il en fait non des signes abstraits, mais des mots-orchestres. Il les amène bien moins à dessiner, à indiquer qu'à évoquer tout l'espace du temps ou de la matière; il les veut gros du possible, leur fait comprendre l'insaisissable et l'inavouable — ce sont des mots-océans où se croisent les jeux perpétuels de monstres admirables, où les vibrations lumineuses tombent sans cesse dans des ténèbres sans fond, où les yeux des bêtes marines font des bouquets de feu avec les images d'étoiles. Ces termes symphoniques nous ébranlent tout entiers.

C'est à eux que le traducteur — ou le transpositeur — doit s'attacher. Mais l'anglais préfère les touches particulières, les accents, les traits. C'est une langue prismatique, impressionniste, essentiellement faite pour les Hokusai de la poésie. Cela explique en partie pourquoi La Fontaine et Racine sont fermés à la plupart de nos voisins. La difficulté était donc grande pour un traducteur anglais de rendre sensible cette beauté particulière des *Illuminations* en prose. Voit-il tout l'espace qui sépare : « Nudité qu'ombrent... *la flore*, la mer » de « her nakedness clothed by... *the flowers*, the sea »? Dans : « Cette idole sans *parents ni cour* », « has neither *family* nor *courtiers* », les parents sont toute parenté, la cour un tout qui s'étend toujours autour de lui, impersonnel autant que multiple, ce que n'indique pas « courtiers », terme exclusif. Dans le même poème : « Des *bêtes* d'une élégance fabuleuse *circulaient* », ce sont les créatures animales quelconques, celles qui vont sur terre, volent ou nagent, et, de ces multiples formes devinées ou de leurs allures, l'élégance est autre que celle-ci : « *Beast* of a fabulous elegance *walked about* », si restreinte.

Miss Rootham a même aggravé cette erreur par la suppression de termes qui marquent cette qualité avec insistance. Ainsi : « Des deux extrémités de la salle, décors *quelconques*, des élévations harmoniques se joignent. » « Quelconques » *veut* ce qu'il y a d'indéterminé, de nul, d'ouvert aux mouvements harmoniques dans « décors » et « élévations ». Or, miss Rootham, dans : « *The* decorations rise *from floor to ceiling* in a *harmonious* scale of *colours* », dédaigne « quelconques » et précise « décorations » par un article qui est bien plus déterminateur en anglais qu'en français, ce qui l'entraîne sans doute aux autres surcharges qui épaississent la strophe.

Elle ne semble guère préoccupée non plus des combinaisons grammaticales des *Illuminations*, de celle de l'article défini avec l'article indéfini, de l'emploi suggestif du singulier et du pluriel tel qu'on le voit dans cette admirable phrase de *Génie* : « O ses souffles, ses têtes, ses courses, la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action » et qu'elle a traduite par : « See the vigour of his breathing, of his mind, of his running, the terrible swiftness of the perfection of form and movement », qui ne laisse rien de la multiplicité de phrases incluses dans l'infini affirmée par : « O Fécondité de l'esprit et immensité de l'Univers. »

Elle n'a pas assez pris garde aux nombreuses harmonisations des temps et des modes avec toutes leurs inflexions, telles celles d'*Après le déluge*, qui brisent le temps et le recréent sans cesse. Y eût-elle pris garde, elle n'aurait pu traduire non plus : « L'éclairage *revient* », qui ouvre *Veillées II*, par : « The light *touches* », ce qui supprime tout le passé en suspens dans « re ».

Que le lecteur anglais lui cherche querelle pour des affectations telles que « the forests all *a-burgeon* » pour « bourgeonnantes », ou « the woollen *robes* » pour les « robes de laine » des anges, ou bien encore « all things which quench our thirst and allay our hunger » pour les boissons et les aliments. Mais nous, nous ne voyons pas pourquoi « les œillets » sont devenus des « gilly flowers » ni « les sueurs », qui impliquent une souffrance du corps et de l'imagination, des « visions ». Il en est ainsi de beaucoup d'autres.

Quelques-uns de ces faux sens changent toute l'image comme celui-ci dans *Mystique* : « Whilst *the group* at the top of the picture » pour : « Tandis que *la bande* en haut du tableau », ou la pensée : « My *ideal*! » pour : « Mon *Beau*! »

Mais des contresens plus graves blessent le poème au cœur. Telle la traduction du passage suivant de *Matinée d'Ivresse* : « Fanfare *atroce* où je ne trébuche point! *Chevalet féerique* » : « *Atrocious* Fanfare which does not make me loose my balance! *Fairy prop*! » *Fairy prop*, au lieu de l'instrument de torture sur lequel le corps et l'esprit du poète ont été déchirés, est inacceptable. *Atrocious* l'est tout autant pour les mêmes raisons. En voici un autre exemple : « Tous les *bruits* désastreux (des homicides et des batailles) *filent leur courbe* » (*Mystique*) : « All *disastrous rumours* (qui est bien faible) *spin their crooked theads*. » Il s'agit évidemment de la ligne idéale qu'épousent, c'est-à-dire suivent de près, les bruits de la bataille. Et un autre exemple encore, pris à *Barbare* : « Loin des *vieilles retraites* et des vieilles flammes qu'on *entend*, qu'on sent » : « Far are we from those *bygone haunts* and flames that *we hear* and feel. » Il ne s'agit pas de refuges ni de lieux bien aimés, c'est la « retraite » de la fête du village ou de la petite ville que sonnent les « fanfares » (the band), et c'est aussi la retraite des fanfares héroïques qui sonnent au début du poème.

S'il est donc vrai de dire, comme l'a fait miss Sitwell dans son introduction, que ces traductions des *Illuminations en prose* ont gardé souvent, sinon toujours, « l'arôme indéfinissable » de l'original, grâce à leur sensibilité verbale, à la beauté de leur musique, nous regrettons qu'une imparfaite connaissance du français n'en fasse ni de fidèles interprètes, ni de justes transpositions. Trop d'insistances et de contresens leur refusent d'exprimer « l'admirable, l'immortel, l'inévitable rapport entre la forme et la fonction ».

M. Mespoulet.

LE LYRISME DES TROUBADOURS :

L'ouvrage de M. Alfred Jeanroy (*la Poésie lyrique des troubadours*. Toulouse, Privat, et Paris, Didier, 2 vol. grand in-8°) intéresse la littérature comparée à plus d'un titre. Vivante, cette poésie a régné sur plusieurs terres et son influence s'est étendue aux diverses nations lettrées de l'Europe. Les études provençales, d'autre part, résumées dans un magistral chapitre qui sert d'introduction à l'ensemble, ont passé de pays en pays et ne sont arrivées au degré de précision qu'elles présentent aujourd'hui que par un effort international, qui ne s'est guère moins étendu dans l'espace que dans le temps. L'abondance et la sûreté des informations, la lucidité de l'exposition font de cette « somme » un modèle du genre. Chacun des deux volumes (tome I, *Histoire interne — Diffusion à l'étranger. Liste des troubadours classés par régions. Notices bio-bibliographiques*. Tome II, *Histoire interne. Les genres : leur évolution et leurs plus notables représentants*) est suivi d'appendices et de notes qui, sur tous les points, donnent au lecteur le plus récent état de la question. « Il faut avouer de bonne grâce », écrit l'auteur à la p. 35 du t. I, en parlant de chrestomaties publiées à l'étranger, « il faut avouer de bonne grâce que la France n'a rien à opposer à ces ouvrages, de caractère à la fois pratique et scientifique. » Nous sommes assurés qu'après *la Poésie lyrique des troubadours*, l'étranger avouera de bonne grâce que nous possédons là un ouvrage du premier ordre, et exhaustif.

LE ROMAN ET SES ANALOGUES :

Une présentation d'ensemble de *l'Art du récit, son essence et ses formes*, telle que l'offre M. Robert Petsch (*Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle, Niemeyer, 1934, in-8° de XIV-346 pages), repose-t-elle sur des données assez complètes pour inspirer confiance? L'auteur, qui parle d'une « première tentative » — la sienne — et rejette avec raison le *Traité du poème épique* du P. Le Bossu, en considérant comme médiocrement systématiques des travaux partiels, fonde-t-il son enquête sur un *a posteriori* assez varié pour y faire vraiment plonger toutes les racines de cette végétation immense et diverse, le genre épique? Ce serait là, en somme, la meilleure façon de justifier une « étude de formes » tout à fait affranchie de l'histoire, de l'indiscrète évolution comme de la réalité évidente des contacts, des contaminations et des développements. Or, si l'on songe que les romanciers grecs figurent à peine dans sa documentation, que les conflits entre *roman* et *épopée*, entre *his-*

toire et *roman*, si révélateurs au XVII^e siècle, n'y sont guère évoqués, que W. Scott, incomparable narrateur, n'est allégué que pour la difficulté de l'archaïsme et Balzac, magicien de *crédibilité*, que pour des allusions au *Père Goriot* et une erreur (p. 293) relative à la *Comédie humaine*, on se demande si, au fond, l'*Urform* invoquée p. 15 sous le nom d'*Urmärchen* n'est pas, malgré des lectures abondantes mais éparses et d'intéressantes distinctions, le vrai point de départ de cet ample travail. On y trouvera des remarques utiles, des références un peu limitées à de tout récents travaux d'une certaine école, l'indice de consultations fort diverses où les Sauvages tiennent plus de place que les Anciens — et assez peu de renseignements demandés aux ouvriers réfléchis de l'œuvre romanesque à travers le monde, Prévost, Fielding, Mérimée dont les noms ne paraissent pas, Flaubert nommé d'une haleine avec Eugène Sue, etc. Dans quelle mesure les échanges de vues entre Goethe et Schiller, utilement invoqués, peuvent-ils compenser de telles carences? N'était-ce pas, de la part des auteurs des *Visionnaires* et des *Wilhelm Meister*, une inquiétude plutôt qu'une certitude qui se manifestait dans ces considérations toutes théoriques?

LA MORTE VIVANTE :

Le livre que M. Henri Hauvette vient de publier sur ce thème (*la Morte vivante*, Paris, Boivin, 1933 ; Bibliothèque de la *Revue des cours et conférences*) est aussi complet que possible quant à l'information. Les nouvelles italiennes qui en forment le noyau primitif et central y sont toutes analysées l'une après l'autre. Nous retrouvons cette funèbre aventure sous la plume de Boccace, de Bandello, de Gentile Sermini et Masuccio da Salerno ; nous la lisons dans toute son ampleur chez Luigi da Porto ; le conte émouvant de ce dernier, tombant sous les yeux de Shakespeare, va prendre enfin les proportions d'un chef-d'œuvre dans la tragédie de *Juliette et Roméo*. Aucune source n'est laissée de côté, l'auteur ne néglige aucun aspect ni aucun développement de cette légende. Ces aspects, ces développements, les situations qui les déterminent ou qu'elles provoquent varient de peuple à peuple, d'époque en époque ; et M. Hauvette nous le fait bien voir, poussant son enquête aussi loin que la littérature comparée y consent.

Peut-être eût-on désiré, à côté de cette minutieuse documentation, voir se dessiner un souci moins strictement littéraire, partant plus humain. Quelles sont les causes qui ont fait naître cette légende? Pourquoi est-elle née en Italie? Pour quelles raisons, après avoir été si largement exploitée dans ce pays, en gagne-t-elle tant d'autres?

L'auteur rattache au thème central une nouvelle d'Émile Zola : *la Mort d'Olivier Bécaille*. A notre connaissance, il en existe chez Antonio Fogazzaro une variante moderne. Les bizarres imaginations que cet écrivain nous laissa sous le titre de *Versioni dalla musica* (commentées par M. Édouard Maynial dans son bel article de la *Revue* d'octobre 1933) contiennent une composition inspirée par la mazurka de Chopin, op. 17, nº 4. En écoutant cette musique, Fogazzaro entre dans une étrange rêverie, et il croit entrevoir une jeune femme veillant son époux mort, étendu sur le lit nuptial. Elle lui parle, elle l'invite à se lever, elle voudrait danser avec lui, étroitement enlacée dans ses bras, entraînée au rythme de la mazurka. Mais l'heure passe, le mari ne remue pas, il ne se réveille pas. Alors, effrayée, la jeune femme veut s'endormir à côté de lui. Elle tombe morte.

Cette fantaisie n'est-elle pas plus étroitement liée au thème de la morte vivante que le récit de Zola? Maria DELL'ISOLA.

ÉTUDES SUR CHAUCER :

Three Chaucer Studies, by Russell KRAUSS, Haldeen BRADDY and C. Robert KASE. New York, Oxford University Press, 1932. Toutes ces trois études sortent du séminaire chaucérien de l'Université de New-York. Elles ont été faites sous la direction du professeur Carleton Brown et témoignent de la surprenante activité des États-Unis dans l'investigation de tous les problèmes qui concernent la vie et l'œuvre de Chaucer.

M. Russell Krauss présente des arguments serrés pour établir : 1º que Chaucer doit sa nomination de « sub forester » de Petherton non au comte de March comme on le croyait, mais à sir Peter Courtenay; 2º que Thomas Chaucer serait le fils, non du poète, mais de Jean de Gand, dont Chaucer aurait épousé la maîtresse, Philippa Roet, après la naissance du bâtard.

Haldeen Braddy, examinant *The Parlement of Fowles* dans ses rapports avec les événements contemporains, conclut que le poème est inspiré par les négociations matrimoniales en 1377 entre le roi Richard et la princesse Marie, fille du roi de France, et non au mariage du même Richard avec Anne de Bohême en 1382.

Robert Kase discute l'ordre des contes de Canterbury qui diffère dans les différents manuscrits. Il cherche à démontrer que la confusion provient de l'insertion des groupes de contes D et E (contes de la Femme de Bath, du Frère, du Semonneur, du Clerc et du Marchand) et du groupe G (contes de la Seconde Nonne et du Valet du Chanoine) dans un cadre primitif qui fut écartelé par cette addition.

Le livre entier, destiné aux seuls spécialistes, est d'une érudition remarquable — dirai-je presque effrayante? — en sa minutie.

Germaine Dempster (*Dramatic Irony in Chaucer*, Stanford University Press, 1932) définit ainsi son titre : « L'ironie dramatique est l'ironie qui résulte d'un fort contraste, inaperçu du personnage d'une histoire, entre le sens superficiel de ses paroles ou de ses actes, et quelque chose qui arrive dans la même histoire. »

C'est donc, en somme, une étude, mais partielle, de l'humour de Chaucer. Miss Dempster examine de façon serrée ce que Chaucer doit de cette ironie à ses sources et ce qu'il y ajoute de son crû. Elle compare pour cela *Troïlus et Crisède* avec le *Filostrato*, reconnaît que Boccace a fourni à Chaucer les indications premières, mais que Chaucer ne s'en est pas tenu là et que les parties du poème où il montre le plus d'originalité sont aussi celles où l'ironie dramatique est le plus manifeste et le plus efficace.

Le progrès est plus marqué encore quand on passe aux imitations des fabliaux. Le germe de l'ironie était en ceux-ci, mais le germe seulement. L'élaboration est toute chaucérienne. On peut s'en rendre compte en comparant le conte du Rêve avec le Berceau (le Meunier et les deux clercs), etc. Miss Dempster n'omet aucune comparaison suggérée par les *Contes de Canterbury*. Elle montre beaucoup de justesse et de finesse dans ses analyses ; mais, au total, elle ne fait que confirmer ainsi la supériorité depuis longtemps reconnue de la malice de Chaucer sur ses modèles. — Ém. Legouis.

LE PÈRE MERSENNE :

Nous sommes assez mal renseignés sur les échanges scientifiques qui se produisaient au XVII^e^ et même au XVIII^e^ siècle ; beaucoup des volumineuses correspondances qui permettaient aux savants de rester en contact sont demeurées inédites. Nous pressentons, plus que nous ne connaissons, des courants continus qui parcourent l'Europe avec une rapidité relative et une efficacité certaine. La correspondance du P. Mersenne (*Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux minime, publiée par M^me^ Paul Tannery, éditée et annotée par Cornelis de Waard, avec la collaboration de René Pintard*, I, 1617-1627. Paris, Beauchesne, 1932, in-4°) permet de combler en partie cette lacune. Il s'agit d'une œuvre monumentale, dont la présentation et l'esprit sont particulièrement louables, et qui éclairera de nombreux problèmes de l'histoire des idées au XVI^e^ siècle.

BAUDUS EN MISSION :

Le rédacteur du *Spectateur du Nord*, bien connu des comparatistes, est de nouveau mis en lumière par l'heureuse intervention de son descendant, le colonel de Montenon, qui a tiré de ses archives de curieux documents (*la France et la presse étrangère en 1816. Correspondance secrète inédite*. Paris, Perrin). Après Water-

loo, la France, suspecte aux nations qui venaient de la vaincre, eut l'idée de travailler l'opinion étrangère, et le gouvernement chargea M. de Baudus d'une mission qui le mena en Suisse, en Allemagne, en Hollande et en Belgique, cherchant le lieu favorable à un journal français. Les renseignements qu'il envoie à Paris, ses observations sur la psychologie allemande, son étude attentive des journaux et des journalistes, sont d'un intérêt très vif et ne manquent pas, après plus de cent trente ans, d'une certaine actualité, tant les traits nationaux demeurent et persistent dans leur caractère.

LE ROMANTISME AU CANADA :

Des « missions » récentes peuvent donner une certaine actualité à une patiente enquête menée à bonne fin par M. L.-A. Bisson sur *le Romantisme littéraire au Canada français* (Paris, Droz, 1932 ; in-8° de 285 pages). Un état de civilisation peu propice, vers 1830, à une vraie curiosité en matière poétique, et d'ailleurs mal servi par un commerce de librairie fort languissant ; une apathie intellectuelle dont les causes sont nombreuses, et un retard dans l'information qui fait aborder, par exemple, *Han d'Islande* au Canada aussi tard qu'en 1848 : il n'y aurait là rien qui ferait différer la Nouvelle-France de bien des provinces de la Vieille-France, et les articles consacrés ces années dernières à l'Alsace, à la Lorraine, à la Bourgogne romantiques montrent un « décalage » analogue entre les audaces parisiennes et les timidités provinciales. Mais ici — et peut-être l'auteur n'insiste-t-il pas assez sur ces raisons de médiocre adhésion et d'entrain limité — deux raisons s'ajoutaient à d'autres pour rendre plus malaisé le plein succès des novateurs français de 1830 : d'une part, une moindre réceptivité linguistique, des habitudes quasi dialectales jointes à l'effet des *papiers-nouvelles* que les États-Unis entraînaient dans leur sillage ; d'autre part, la sévère tutelle familiale et religieuse, l'absence de toute bohème dans des villes où les « cénacles » ne se développent guère sans cela.

Quoi qu'il en soit, la forme seule — pseudo-classique en son essence — empêcherait Garneau de dépasser un stade littéraire qui se situerait entre l'*Élégie* de Gray et la *Léonore* de Burger francisées en style Empire, Crémazie de faire écho *à fond* à Lamartine, et l'abbé Casgrain de chanter librement des inquiétudes ou des certitudes à la Guérin. « L'amour est rare comme inspiration chez les Canadiens », avoue avec une certaine gaucherie tardive M. Bisson lui-même (p. 171) : ne nous étonnons donc pas si, dans les lettres de cet aimable pays, c'est plutôt de Brizeux, Laprade, Boulay-Paty que des chefs de chœur que nous trouvons la voix reprise et répétée. Des erreurs assez nombreuses déparent ce livre, assez intéressant par ailleurs. Comment le *Canon d'alarme* de Baour-Lormian

peut-il être donné (p. 38) comme « assez favorable aux romantiques »? Arlincourt (p. 55) n'est-il pas assez pseudo-romantique sans l'H auquel il n'a aucun droit? Le cinquième vers cité page 63, s'il l'est correctement, est d'une surprenante hardiesse ; de même pour celui de la page 95, qui se lit :

« La nature, du moins, ne varie jamais. »

Trop de *lapsus* déparent (p. 130, 157, 196, 199, 212, 224, 240, etc., etc.) les citations alléguées par ailleurs pour qu'on lise ces textes avec la confiance qu'on voudrait leur témoigner en raison de tant d'honnêteté, de sincérité, de probité : tout cela ne suffirait-il donc pas, au pays des Louis Fréchette et des William Chapman, pour faire de la grande littérature, ou même de la littérature romantique avérée?

LES « PETITES SCÈNES » AUX ÉTATS-UNIS :

« Petites scènes », ou plutôt pièces courtes : l'importante présentation d'ensemble qu'en fait M. G. L. Plessow (*Das amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910 und 1930 ;* Halle, Niemeyer, 1933 ; in-8° de VII-269 pages) permet de juger de l'importance du mouvement qui, aux États-Unis, au cours de deux décades en particulier, a multiplié les pièces en un acte (dont le chiffre irait jusqu'à des dizaines de mille) jouées par des amateurs, mais aussi par des professionnels, et constituant une curieuse ramification de l'art dramatique. Curieuse, mais point unique : et, en même temps qu'il étudie dans leurs subdivisions les circonstances de cette surprenante floraison, l'auteur devrait rappeler combien, en dehors des *Kammerspiele*, la France en particulier pratiquait le *lever de rideau* et, peu à peu aussi, les actes isolés du spectacle coupé et du Grand-Guignol. Le rôle si actif de M. George Baker à Harvard (plus tard à Yale), l'activité de certains impresarios universitaires ne sont pas sans rapports immédiats, dans le premier cas avec l'Occident, où sa mission de « professeur échangé » le plaçait en 1907-1908, dans le second avec des « huts » où il s'agissait d'occuper et de divertir les soldats-étudiants américains pendant la guerre. Il est vrai (l'auteur l'observe page 59) que l'histoire des *un-actes* en Europe n'est pas écrite : qu'il nous soit permis, puisqu'il la rattache au mouvement du Théâtre libre, que nous avons signalé (p. 192 de l'année 1933) le travail en train sur ce sujet. Le développement américain du genre, tel qu'il est représenté, p. 67 et suivantes, engage des chiffres impressionnants. Ne dirions-nous pas que la technique du genre est, à celle de la pièce à plusieurs actes, ce que les exigences de la nouvelle sont à celles du roman? C'est bien ce que veulent dire, au fond, les constructions bien métaphysiques du chapitre II : la concentration

(et pas la simple brièveté, malgré sa convenance étroitement adaptée à la vie rapide de l'Amérique) amène un genre à faire valoir ses éléments essentiels, à ne rien laisser à la simple complaisance créatrice du dramaturge : d'où, probablement, le caractère surtout *réaliste* vers lequel a bien vite tendu le genre, en dépit des préférences sentimentales du public américain. Quand on a assisté aux représentations du fameux *workshop* de M. G. Baker, vu Pathelin chevaucher son manche à balai, et qu'on sait l'étroite dépendance, proclamée par lui-même, de M. Eugène O'Neill à l'égard de cet *atelier* excellent, on peut se demander si une étude poussée des initiatives et des « transmissions » de M. Baker ne serait pas le vrai point de départ de toute une partie de l'histoire, la plus riche peut-être en vues théoriques et en réalisations commencées ; l'initiative des « amateurs » ne viendrait qu'ensuite.

EN MARCHE VERS LE SURRÉALISME :

Puisque ces à-côtés de la littérature et de l'art s'opposent par définition à l'histoire et à son désir de « sérier » les phénomènes, il y a évidemment du paradoxe à reconstituer l'une des principales préparations aux dislocations du surréalisme. Aussi bien ne le tente-t-on nullement dans les 131 pages intitulées *le Style Apollinaire* (Paris, les Presses modernes, 1934) par leurs auteurs, MM. René Taupin et Louis Zukofsky, dont le premier est bien connu de nos lecteurs. Parler d'un « art poétique », chez Guillaume Apollinaire, devait également le desservir, et ce ne serait pas assez de dire de ce curieux esprit qu'il prenait le contre-pied de tout système ; comme il se défendait d'avoir lu Rimbaud, et que la froide logique d'Edgar Poe, le monde transcendant de Blake, même présents à son effort, seraient encore trop logiques à son gré, c'est bien d'une dissociation du monde sensible que devaient témoigner ses « calligrammes » et le « jeu désintéressé de sa pensée ». De ce désordre voulu, dirons-nous que l'essai de M. Taupin est assez révélateur? Ajouter *que* p. 8 ; lire, p. 41, *armées* au lieu d'*années* et, d'une façon générale, mettre en place les guillemets qui, brouillés ou tombés, laissent trop indécises certaines attributions.

TABLE DES MATIÈRES

ARTICLES DE FOND.

Baldensperger (F.). Auguste Dozon, explorateur de la poésie populaire bulgare 155

Bencze (Eug.). La *Tragédie de l'homme* est-elle le *Faust* hongrois? 142

Bizilli (P.). La place de la Renaissance dans l'histoire de la civilisation 253

Cartojan (N.). Les premiers éléments occidentaux dans la littérature roumaine 12

Casati (E.). Hérauts et continuateurs de Shaftesbury en France. 615

Černý (V.). Quelques remarques sur la critique masarykienne du titanisme romantique 661

Cuénot (Cl.). Une application de la morphologie goethéenne à l'histoire littéraire en Allemagne 241

Deanović (M.). Les influences italiennes sur la littérature croate du littoral adriatique jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle. 30

Dell'Isola (M.). Joel Barlow, précurseur de la Société des Nations 283

Drougard (E.). Richard Wagner et Villiers de l'Isle-Adam. . 297

Glaesener (H.). Les points de départ méridionaux de l'*Obéron* de Wieland 454

Guillemin (H.). Lamartine en Russie 646

Hazard (P.). Le rayonnement d'Athènes en 1786. 132

Hergesić (I.). La part de l'étranger dans le répertoire du Théâtre national de Zagreb 108

Jelínek (H.). Le comte F. A. de Sporck et le jansénisme français en Bohême 53

Marković (M.). Cervantes dans la littérature yougoslave . . 68

Michéa (R.). Le Président de Brosses en Italie. Les sources de son érudition et de son esprit 425

Morgulis (G.). Autour d'un sonnet de Sainte-Beuve . . . 480

Ocvirk (A.). La pensée européenne du XVI^e^ au XVII^e^ siècle et la littérature slovène 96

Peixotto (Af.). L'exotisme littéraire : notes pour un livre futur *Idées et formes* 605

Tisseau (P. H.). La *Confession* de Musset et le *Banquet* de Kierkegaard 491

VARIÉTÉS.

Billets inédits de Victor Hugo au comte Baworowski, publiés et commentés par V. Preisner 5

NOTES, DOCUMENTS, SYNTHÈSES BIBLIOGRAPHIQUES.

Acta comparationis litterarum universarum, revue de Meltzl (Ch. Ijac) 733

Angleterre : Kant en Angleterre; réponse de M. Weller et réplique de M. Munteano. 331

Arnold (M.) : sa dette à l'égard d'E. Renan (J. W. Angell) . 714

Beckford (W.) : un épisode de sa vie en France, en 1793 (G. Morgulis). 690

Boccace : la traduction française de L. de Premierfait et son importance pour la fortune de Boccace en France (Fl. A. Smith). 512

Cousin (V.) : lettre inédite que lui adresse Mickiewicz à propos de sa nomination (A. Mazon) 557

Croatie : Edgar Quinet enfant et le violoniste croate (F. B.) . 209

De Foe (D.) : *Captain Singleton*, point de départ du *Tamango* de Mérimée (A. J. Roche). 549

Faucher (L.) : lettres inédites relatives à la nomination de Mickiewicz au Collège de France (A. Mazon) 555

Gérard de Nerval : étude sur les sources et la portée du sonnet *Artémis ou les Fleurs du désespoir* (Fr. Constans) . 337

Hôtel de Rambouillet : un écho tardif en Moldavie (B. Munteano) 189

Hongrie : une légende magyare de N. Martin (S. Baumgarten). 210

Hugo (V.) : note sur la source de deux vers de la *Légende des siècles* (E. Duchesne) 371

— : une traduction anglaise d'*Hernani* (Cl. El. Engel). 542

— : le *Songe* de Jean-Paul et Victor-Hugo (A. Béguin). 703

Illyrie : Ch. Nodier et le *Télégraphe* de Laybach (R. Warnier). 191

Italie : Ulenspiegel et sa légende en Italie (H. Bédarida) . . 331
— : réminiscences de poètes dans les œuvres de M. de Montreuil (H. Vaganay) 680
Kant : réponse de M. Wellek et réplique de M. Munteano . 331
Kenney (J.) : traducteur d'*Hernani* (Cl. El. Engel) 542
Leszczynski (le roi Stanislas) : son kiosque à Lunéville, décor et suggestion d'Orient (F. Baldensperger). 183
Machiavel (N.) et Richard Simon (P. H.) 333
Mairet : traduction polonaise de sa *Sylvie* (S. Blaszczyk) . . 181
Martin (N.) : une légende hongroise (S. Baumgarten) . . . 210
Meltzl (H. de) : ses *Acta comparationis* (Ch. Ijac) 733
Mérimée (P.) : la source de *Tamango* (A. J. Roche) 549
Mickiewicz (A.) : correspondance inédite relative à sa nomination au Collège de France (A. Mazon) 555
Moldavie : un écho de l'hôtel de Rambouillet (B. Munteano) . 189
Montesquieu : *l'Esprit des lois* before early British opinion (Fr. T. H. Fletcher) 527
Montreuil (M. de) : réminiscences poétiques de l'Italie (H. Vaganay) 680
Nodier : contribution à sa biographie intellectuelle (R. Warnier) 191
Orient : influences en Roumanie (B. Munteano) 166
— : le kiosque de Stanislas à Lunéville (F. Baldensperger). 183
— : la source hindoue de deux vers de V. Hugo (E. Duchesne) 371
Premierfait (L. de) : sa traduction du *De Casibus* de Boccace (Fl. A. Smith) 512
Quinet (Edgar) : l'épisode du violoniste croate (F. B.) . . . 209
Renan (E.) : ce que M. Arnold lui doit (J. W. Angell) . . . 714
Richter (Jean-Paul) : l'utilisation et la déformation du *Songe* par Victor Hugo (A. Béguin) 703
Robert (C.) : lettres inédites relatives à Mickiewicz (A. Mazon). 555
Roumanie : influences orientales sur sa littérature (B. Munteano) 166
Simon (R.) et Machiavel (P. H.) 333
Sonnets élisabéthains : additions proposées par H. Vaganay à l'enquête de miss J. G. Scott 333
Stendhal et Valle-Inclán (J. Sarrailh) 694

Ulenspiegel et sa légende en Italie (H. Bédarida). 331
Valle-Inclán et Stendhal (J. Sarrailh). 694
Wilkes (J.) : lettres inédites que lui écrit Winckelmann (G. Bonno). 685
Winckelmann (J.-J.) : deux lettres inédites à J. Wilkes (G. Bonno). 685

CHRONIQUES.

« Amis » de la *Revue de littérature comparée*. 565
Quelques points de vue de civilisation générale [pour les littératures de l'Europe centrale] (F. B.), 213. — La littérature comparée au Congrès de Varsovie (P. V. T.), 214. — Traductions du polonais et du hongrois en français, 219. — Sur l' « appareil critique » (P. H.), 380. Mélanges offerts à S. de Grave (K. R. Gallas), 394. — Mélanges offerts à Henri Hauvette (P. H.), 565. — Les deux pôles de toute présentation générale de la littérature : « thématologie » ou « histoire » (F. B.), 745.
Travaux en cours 383, 570, 754
Autour des Universités 383, 748
Les Vivants et les Morts. 220, 393, 570, 755
Publications récentes (voir le détail aux « Analyses d'ouvrages ») 217, 384, 567, 748

BIBLIOGRAPHIE

DES QUESTIONS DE LITTÉRATURE COMPARÉE.

Livres et périodiques. 396, 572, 756

COMPTES-RENDUS CRITIQUES.

Bourl'honne (P.). George Eliot. Essai de biographie intellectuelle et morale (M. L. Cazamian) 412
Carré (J. M.). Voyageurs et écrivains français en Égypte (P. Martino) 584
Comenius in England. The visit of J. Amos Kosmenski to London, documents publ. by R. F. Young (P. Hazard). . . 228
Douryline (S.) et Jirmounsky (V.). Goethe en Russie (M. Gorlin). 770
Farmer (A. J.). Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900) (L. Rosenblatt) 414
Gherghel (I.). Goethe în literatura română (Ch. Ijac) . . . 229

Guerrieri Crocetti (C.). G. B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. xvi (J. Baillou) 598

Hainsworth (G.). Les *Novelas Exemplares* de Cervantes en France au xvii^e siècle (M. Bardon) 766

Kolbuszewski (St.). Polski Teatr Romantyczny (J. Fabre) . . 234

Korwin-Piotrowska (S. de). Balzac et le monde slave : Madame Hanska et l'œuvre balzacienne 237

Langlade (J.). Jean Kochanowski; l'homme, le penseur, le poète lyrique; Jean Kochanowski : chants, traduits du polonais avec une introduction et un commentaire (Fr. L. Schoell) 222

Moraud (M.). Le Romantisme français en Angleterre (E. Seillière) 594

Muralt (B. L. de). Lettres sur les Anglois et les François et sur les Voyages (1725), éditées par Ch. Gould (F. B.) . 411

Philips (E.). The Good Quaker in French legend (L. Cons). . 591

Rimbaud (A.). Prose poems from les *Illuminations*, put into English by H. Rootham, with an introductory Essay by Ed. Sitwell (M. Mespoulet) 778

Rosenblatt (L.). L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne (R. Galland) . 420

Walser (E.). Gesammelte Studien zur Geschichte der Renaissance (S. Lattès) 408

Zaleski (S. L.). Attitudes et Destinées (S. de Korwin-Piotrowska) 232

ANALYSES D'OUVRAGES.

Annual Bibliography of English Language and Literature for 1932 384

Aynard (J.). La Bourgeoisie française 569

Babcock (R. W.). The Genesis of Shakespeare Idolatry 1766-1799 389

Benedetto (L. F.). Indiscrétions sur Giulia 391

Bennewitz (H.). Die Charaktere in den Romanen J. Conrads . 393

Berney (A.). Friedrich der Grosse : Entwicklungsgeschichte eines Staatsmannes. 750

Bisson (L. A.). Le Romantisme littéraire au Canada français . 784

Bittner (K.). Slavica bei G. W. von Leibniz 238

Bonneau (G.). Éditeur d'une traduction du *Kokinshû* japonais . 569

Boulan (H. R.). Les mots d'origine étrangère en français (1650-1700) 749

Braddy (H.), Krauss (R.), Kase (C. R.). Studies in Chaucer (E. Legouis) 782

Cailliet (Em.). The Themes of magic in nineteenth century French fiction, trad. L. Havens. 392

Chinard (G.). Honest John Adams 570

Curtius (E. R.). Balzac, trad. H. Jourdan 392

De Carli (Ant.). En relisant Zola. 604

Dechamps (J.). Chateaubriand en Angleterre 752

Dempster (G.). Dramatic Irony in Chaucer (E. Legouis) . . 783

De Vries (D.). Some Suggestions concerning regular seasons in Art 387

Dollinger (A.). Les Études historiques de Chateaubriand . . 602

Doolittle (D.). The Relations between literature and mediaeval studies in France from 1820 to 1860 390

Dubsky (O.). Essais sur l'évolution du genre chevaleresque dans les littératures romanes 217

Dumesnil (R.). Gustave Flaubert : l'homme et l'œuvre . . . 603

Durry (M.-J.). La vieillesse de Chateaubriand 218

Eggli (Edm.) et Martino (P.). Le Débat romantique en France, 1817-1850, t. I 752

Engel (P.). Der dramatische Vortrieb in Goethe's Torquato Tasso 390

Englekirk (J. Eug.). Edgar Poe in Hispanic Literature. . . 754

Ernst (Fr.). Iphigeneia und andere Essays. 388

Gálos (M.). S. Justh et Paris : contribution à l'histoire des relations franco-hongroises dans la deuxième moitié du XIX^e siècle 240

Gillot (H.). Chateaubriand, ses idées, son action, son œuvre. 751

Görner (O.). Vom Memorabile zur Schicksalstragödie . . . 217

Grannis (V. B.). Dramatic Parody in eighteenth century France. 389

Granville-Barker (H.) and Harrison (G. B.). A Companion to Shakespeare Studies 568

Greenlaw (Edw.). Édition critique de la *Faerie Queene* de Spenser 386

Grégoire (Edm.). L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo. 391

Guerri (D.). La Corrente popolare nel Rinascimento. Berte

Burle e Baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello 423
Guignard (R.). Clemens Brentano 218
Haraszti (Em.). La musique hongroise 239
Harrison (G. B.). Voir Granville-Barker 568
Hauvette (H.). La Morte vivante (M. Dell'Isola) 781
Herwegh (M.). Au Printemps des Dieux; Au Soir des Dieux . 240
Hirsch (A.). Bürgertum und Barock im deutschen Roman . . 569
Hochdorf (M.). Der Fürst von Ligne 388
Ibsen. Voir La Chesnais 392
Jeanroy (A.). La Poésie lyrique des troubadours. 780
Jelínek (H.). Histoire de la littérature tchèque 217
Kase (C. R.). Voyez Braddy (H.) 782
Keller (G.). Das Sinngedicht, éd. J. Fränkel 753
Krauss (R.). Voyez Braddy (H.) 783
La Chesnais (P. G.). Œuvres complètes de Henrik Ibsen, traduites et commentées, t. V 392
La Harpe (J. de). Pope dans le *Journal des Savants* 387
Lathrop (H. B.). Translations from the Classics into English from Caxton to Chapman 567
Leavitt (St. E.). Hispano-American Literature in the U. S. : a Bibliography of translations and criticism 604
Lichtenstein (J.). Racine poète biblique 750
Lonchamp (F. C.). L'Art européen du XII^e^ au XX^e^ siècle . . . 570
Longi (O.). La Terre et les morts dans l'œuvre de Chateaubriand. 751
Macler (Fr.). Contes, Légendes et Épopées populaires d'Arménie 392
Martino (P.). Voir Eggli (Edm.) 752
Mersenne (le P.). Correspondance, éd. M^me^ P. Tannery. . . 783
Montenon (de). La France et la Presse étrangère en 1816 . . 783
Morsay (R.). La Renaissance, dans l'*Histoire de la littérature française*, dirigée par J. Calvet. 385
Mossé (F.). La Saga de Grettir 384
Münchhausen (M. von). Sammlung deutscher Balladen von Bürger bis Münchhausen 567
Nolan (J. B.). Lafayette in America day by day 569
Nordström (J.). Moyen Age et Renaissance 385

Nyrop (Kr.). Linguistique et histoire des mœurs. 748
Ollivier (D.). Correspondance de Liszt et de Mme d'Agoult . 240
Petsch (R.). Wesen und Formen der Erzählkunst. 780
Phillips (E. M.). Philarète Chasles, critique et historien de la littérature anglaise 423
Plessow (G. L.). Das amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910 und 1930 785
Praz (M.). The Romantic Agony, trad. de l'italien par A. Davison 219
Prezzolini (G.). Come gli Americani scoprirono l'Italia (1750-1850) 387
Rice (W. G.). Early English Travellers to Greece and the Levant 388
Rüdiger (H.). Sappho, ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt . 386
Scheid (P.). Studien zum spanischen Sprachgut im Deutschen. 749
Schröder (R.). Racine und die deutsche Humanität 603
Spargo (J. W.). Virgil the Necromancer : studies in Virgilian legends 568
Spenser (E.). Faerie Queene, éd. E. Greenlaw, t. I 386
Spoelstra (H. A. C.). De invloed van de Duitsche letterkunde op de Nederlandsche in de 2te helft van de 18e Eeuw . 389
Stoll (E. E.). Art and Artifice in Shakespeare : a study in dramatic contrast and illusion 568
Taupin (R.) et Zukofsky (L.). Le Style Apollinaire 786
Vallentin (A.). Henri Heine 753
Wellisz (L.). Les Amis romantiques 239
Whitridge (A.). Alfred de Vigny. 388
Witmeur (Cl.). Ximénès Dourdan, sa vie et son œuvre . . . 753
Witzenetz (J.). Le Théâtre français de Vienne (1752-1772) . 217
Wyzewa (J. de). La *Revue wagnérienne*. 754
Zeydel (Ed. H.). Ludwig Tieck and England 424

Le gérant : É. Champion.

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR. — 1934.

REVUE

DE

ITTÉRATURE COMPARÉE

DIRIGÉE PAR

F. BALDENSPERGER
PROFESSEUR A LA SORBONNE

P. HAZARD
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

La nature des choses est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites.

DESCARTES.

Producers of great literature do not live in isolation, but catch light and heat from each other's thought.

WALTER PATER.

14e ANNÉE — 1934

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)

Tous droits réservés

BIBLIOTHÈQUE

DE LA *REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE*

Vol. in-8° raisin. — *Réduction de 20 °/₀ aux abonnés sauf pour les tomes 11, 43 et 67*

1. G. Cohen. Écrivains français en Hollande . . . . . *Épuisé*
2-3. H. Girard. Émile Deschamps. 2 vol. . . . . *Épuisés*
4. Alice M. Killen. Le roman « terrifiant » ou « Roman noir », de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. . . . *Épuisé*
5. E. Estève. Études de littérature préromantique . . . . . 18 fr.
6. F. C. Roe. Taine et l'Angleterre. . . . . 18 fr.
7. B. Faÿ. L'esprit révolutionnaire en France et aux États-Unis à la fin du XVIII^e^ siècle. — Bibliographie des ouvrages français relatifs aux États-Unis. 2 vol. . . 48 fr.
8. G. Chinard. Les amitiés américaines de Madame d'Houdetot. . . . . 7 fr. 20
9-10. J. Larat. La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier . . . *Épuisé*
11. H. Liebrecht. Histoire du théâtre français à Bruxelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ s. 60 fr. (*net*)
12. A. L. Sells. Les sources françaises de Goldsmith . . . . . 18 fr.
13. L. Ferrari. Le traduzioni italiane del teatro tragico francese. . . . . 48 fr.
14. E. Partridge. The French Romantics' Knowledge of English Literature. . . 48 fr.
15. S. Goulding. Swift en France au XVIII^e^ siècle . . . . . 18 fr.
16. D. G. Larg. Madame de Staël. La vie dans l'œuvre (1766-1800) . . . . . 18 fr.
17. M. Citoleux. Alfred de Vigny. Persistances classiques et affinités étrangères. 42 fr.
18. P. Trahard. Une Revue oubliée : la « Revue poétique du XIX^e^ siècle » (1835) . 18 fr.
19. A. F. B. Clark. Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830). 60 fr.
20. M. Martin. Un aventurier intellectuel sous la Restauration. Le docteur Koreff. 24 fr.
21. M. Gilman. Othello in French . . . . . 18 fr.
22. A. C. Hunter. Un introducteur de la littérature anglaise en France : J. B. Suard. 18 fr.
23. E. K. Mapes. L'influence française dans l'œuvre de Ruben Dario. . . . . 18 fr.
24. R. Murris. La Hollande et les Hollandais au XVII^e^ et au XVIII^e^ s. vus par les Français. 36 fr.
25. J. Fransen. Les comédiens français en Hollande au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle. . 45 fr.
26. D. Gunnell. Sutton Sharpe et ses correspondants français . . . . . 35 fr.
27. Chateaubriand. Les Aventures du dernier Abencérage, éditées par Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry . . . . . 35 fr.
28. H. A. Needham. Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e^ siècle. . . . . 40 fr.
29. F. L. Schœll. Études sur l'humanisme continental en Angleterre . . . . . 50 fr.
30. M. M. Gibb. Le roman de Bas-de-Cuir. . . . . 40 fr.
31. F. Baldensperger. Orientations étrangères chez H. de Balzac. . . . . 40 fr.
32. T. R. Palfrey. L'Europe littéraire (1833-1834), une tentative de journalisme cosmopolite . . . . . 25 fr.
33. H. J. Minderhood. La Henriade dans la littérature hollandaise . . . . . 25 fr.
34. M. Henry. Stuart Merrill : la contribution d'un Américain au symbolisme français. 40 fr.
35. M. E. Smith. Une Anglaise intellectuelle sous la Restauration : Miss Mary Clarke. 25 fr.
36. F. Walter. La littérature portugaise en Angleterre à l'époque romantique . . 25 fr.
37. M. M. Cameron. L'influence de Thomson sur la poésie descriptive en France . 30 fr.
38. Abbé Prévost. Mémoires et Avantures d'un homme de qualité, t. V : Séjour en Angleterre; édition critique par M. E. I. Robertson . . . . . 30 fr.
39. Ed. Purdie. The Story of Judith in German and English Literature . . . . 30 fr.
40. W. L. Schwartz. The imaginative Interpretation of the Far East in modern French Literature (1800-1925) . . . . . 45 fr.
41. G. Gill-Mark. Une femme de lettres au XVIII^e^ siècle. Anne-Marie du Boccage. 30 fr.
42. P. de Lallemand. Montalembert et ses relations littéraires avec l'étranger . . 20 fr.
43. R. Guiette. La légende de la Sacristine . . . . . 80 fr. (*net*)
44. M.-R. Garnier. Henry James et la France . . . . . 35 fr.
45. H. Bedarida. Parme et la France . . . . . 80 fr.
46-47. A. Viatte. Les sources occultes du romantisme. Illuminisme. Théosophie. 2 vol. 60 fr.
48. M. E. Storer. La mode des contes de fées (1685-1700) . . . . . 40 fr.
49. M. Dempsey. A contribution to the sources of the Génie du Christianisme . . 25 fr.
50. F. Desonay. Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens . . . . . 60 fr.
51. L. F. Thompson. Kotzebue. A survey of his progress in France and England . 30 fr.
52. R. W. Hartland. Walter Scott et le roman « frénétique » . . . . . 40 fr.
53. V. M. Jeffery. John Lily and the Italian Renaissance . . . . . 30 fr.
54. M. I. Markovitch. Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï . . . . . 55 fr.
55. M. I. Markovitch. Tolstoï et Gandhi . . . . . 30 fr.
56. M. E. Elkington. Les relations de société entre l'Angleterre et la France. . . 30 fr.
57. D. G. Larg. Madame de Staël. La seconde vie (1800-1807) . . . . . 40 fr.
58. J. A. Henning. « L'Allemagne » de Madame de Staël et la bataille romantique . 50 fr.
59. R. Messac. Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique. . . 75 fr.
60. J. Scott. Les Sonnets Élisabéthains. Les Sources et l'apport personnel . . . 45 fr.
61. A. C. Taylor. Carlyle. Sa première fortune littéraire en France (1825-1865) . . 35 fr.
62. R. Taupin. L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine . . . 35 fr.
63. J. de Cours. Francis Viélé-Griffin . . . . . 32 fr.

64. L.-D. Woodward. Une Anglaise amie de la Révolution française : H.-M. Williams. 35 fr.
65. A. D. Reque. Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française. . . . 32 fr.
66. V. A. Summers. L'orientalisme d'Alfred de Vigny . . . . . 30 fr.
67. H. J. Reesink. L'Angleterre et la littérature anglaise dans les trois plus anciens périodiques français de la Hollande de 1684 à 1709. . . . . 90 fr. (*net*)
68. Ch. Beuchat. Edouard Rod et le cosmopolitisme . . . . . 40 fr.
69. M. Bardon. Don Quichotte en France. 2 vol. avec planches . . . . . 100 fr.
70. L. Rosenblatt. La théorie de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne. . . . . 45 fr.
71. Gœthe. Voyage en Italie. Traduction nouvelle intégrale par M. Mutterer . . . 80 fr.
72. E. Audra. La littérature française dans l'œuvre de Pope. . . . . 75 fr.
73. J. Dechamps. Sur la légende de Napoléon . . . . . 40 fr.
74. A. H. West. L'influence française dans la poésie burlesque en Angleterre, 1660-1700. 30 fr.
75. A. J. Farmer. Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre . . . . . 50 fr.
76. R. de Brimont. Autour de « Graziella ». Textes lamartiniens inédits . . . . 20 fr.
77. J. R. de Salis. La vie et l'œuvre d'un cosmopolite philosophe : Sismondi. . . 70 fr.
78. V. L. Leathers. L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac . 25 fr.
79. M. Bain. Les Voyageurs français en Écosse (1770-1830) et leurs curiosités intellectuelles . . . . . 35 fr.
80. J. Wright. Un intermédiaire entre l'esprit germanique et l'esprit français sous le second empire : Camille Selden . . . . . 45 fr.
81. R. Las Vergnas. Le chevalier Rutlidge, « gentilhomme anglais » (1742-1794.) . 40 fr.
82. G. Vinant. Un esprit cosmopolite au XIXe siècle : Malwida de Meysenbug . . 45 fr.
83. Ch. Fournet. Un genevois cosmopolite, ami de Lamartine : Huber-Saladin . . 45 fr.
84. A. W. Osborn. Sir Philip Sydney en France. . . . . 30 fr.
85. E. Larocque-Tinker. Les écrits de langue française en Louisiane . . . 50 fr. (*net*)
86. L. B. de Muralt. Lettres sur les Anglois et les François, éd. par Ch. Gould . 50 fr.
87. H. C. Rice. Le cultivateur américain. Étude sur l'œuvre de Crèvecœur. . . . 42 fr.
88. P. Bourl'honne. Georges Éliot. . . . . 35 fr.
89. J. Sellards. Dans le sillage du romantisme. Charles Didier . . . . . 40 fr.
90. M. Moraud. Le romantisme français en Angleterre. . . . . 60 fr.
91. E. L. Duthie. L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne . . . . . 75 fr.
92. S. King. Maurice Barrès. La pensée allemande et le problème du Rhin . . . 45 fr.
93-94. S. de Korwin-Piotrowska. Balzac et le monde slave. Madame Hanska. Balzac en Pologne. 2 vol. . . . . 80 fr.
95. G. Hainsworth. Les « Novelas Exemplares » de Cervantès en France au XVIIe siècle. . . . . 45 fr.
96. J. Gibelin. L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël. . . 20 fr.
97. M. Moore. Bernard Shaw et la France . . . . . 35 fr.
98-99. E. Duméril. Le Lied Allemand. Lieds et Ballades germaniques. 2 vol . . . 100 fr.
100. R. L. Evans. Les romantiques français et la musique . . . . . 35 fr.
101. A. Fuchs. Les apports français dans l'œuvre de Wieland . . . . . 85 fr.
102. C. Charrier. Héloïse dans l'histoire et dans la légende . . . . . 75 fr.

LA

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

5, quai Malaquais, Paris (VIe)

désireuse d'assurer à sa clientèle un service rapide et régulier, conforme à la méthode moderne appliquée à la distribution des périodiques, a chargé les MESSAGERIES HACHETTE, 111, rue Réaumur, Paris (IIe), et, pour l'étranger, le DÉPARTEMENT ÉTRANGER HACHETTE, 79, boulevard Saint-Germain (VIe), de la mise sous bandes et de l'expédition des fascicules, ainsi que du recouvrement des abonnements.

LA LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

conserve les soins de publication et d'édition de ses revues et périodiques.

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

Réimpression :

L'ABBÉ PRÉVOST

MÉMOIRES ET AVANTURES
D'UN HOMME DE QUALITÉ QUI S'EST RETIRÉ DU MONDE

TOME V : **Séjour en Angleterre**

Édition critique publiée par MYSIE E. ROBERTSON

2e édition, 1934. In-8°, 230 pages (*Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée*). . . . . **30** fr.

R. DE BRIMONT

AUTOUR DE « GRAZIELLA »
TEXTES LAMARTINIENS INÉDITS

1932, in-8° raisin avec 2 planches en héliogravure. . . . . **20** fr.
30 ex. sur Lafuma : **40** fr.; 25 ex. sur Rives : **60** fr.; 6 ex. sur Hollande : **80** fr.

CH. FOURNET

LAMARTINE ET SES AMIS SUISSES
LETTRES, POÈMES

Documents inédits avec une préface par AUGUSTE DORCHAIN

In-8° de 257 pages, avec 2 portraits et 2 fac-similés hors texte . . . . **20** fr.

Un chapitre mal connu de la jeunesse de Lamartine. — Les Lamartine et le docteur Coindet. — Les difficultés financières de Lamartine. — Lamartine et Eynard, le sauveur des Grecs. — Le professeur Diodati. — La bohême mystique : le peintre Alméras. — Lamartine et les romantiques romands. — Appendice. — Deux poèmes inédits de Lamartine.

ŒUVRES COMPLÈTES DE GÉRARD DE NERVAL
publiées sous la direction de A. MARIE et J. MARSAN. 6 volumes parus

LES DEUX FAUST DE GOETHE

Texte établi et annoté par Fernand BALDENSPERGER

25 ex. sur Japon : **250** fr.; 100 ex. sur Arches : **120** fr.; sur Lafuma : **100** fr.

MARIO ROUSTAN

LAMARTINE ET LES CATHOLIQUES LYONNAIS
D'APRÈS DES CORRESPONDANCES ET DES DOCUMENTS INÉDITS

1906, in-8° . . . . . **12** fr.

FRANÇOIS RUCHON

JULES LAFORGUE, SA VIE, SON OEUVRE
(1860-1897)

Paris, 1924, in-8°, 285 pages, frontispice et 12 planches hors texte. . . **30** fr.

JEAN-ARTHUR RIMBAUD
SA VIE, SON ŒUVRE, SON INFLUENCE

1929, in-8°, 2 planches . . . . . **40** fr.

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR. — 1934.

956-1

1980 1

81-1

1984-1